

د. علي عباس عنوان

تطور الشعر العربي الحديث في العراق

اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج

Riyadh Hamza

منشورات وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية
سلسلة الكتب الحديثة ١٩٧٥
٩١

تطور الشعر العربي الحديث
في العراق

الدكتور علي عباس علوان

تطور الشعر العربي الحديث في العراق

اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج

Riyadh Hamza



المقدمة

١٦٩:٢

لا شك أن نبوءة ماثيو أرنولد ، ناقد العصر الفيكتوري ، لم تتحقق خلال القرن العشرين . عندما اعتقد بمستقبلية الشعر وسيادته كل الأنواع الأدبية ، بل وكل اهتمامات الفكر الانساني باعتباره سوف يكون البديل الحقيقي عن (الدين) و (العلم) معا ، وبأنه سوف يعبر عن (الحقيقة) كاملة ، ويقدمها للانسانية التي طال ترددها بين هذين القطبين .

ولئن كانت رؤية أرنولد تلك ، مضحية بآثار الحركة الرومانسية طوال القرن التاسع عشر ، بحيث لم تضع في اعتبارها القوانين الموضوعية لحركة المجتمع الانساني المرتبطة بتقدم الحركة الصناعية والسرعة الهائلة لانتشار الآلة وأثارها الضخمة في حياة الانسان ، وما ترتب على ذلك كله من مشاكل جديدة أحسن التعبير عنها وتصويرها فن الرواية والقصة ، فكان أكثر التصاقا بحياة الناس ومشاكلهم ؛ فان قضية الشعر - فنا ونوعا ادبيا - ما زالت قائمة تتأثر بمتغيرات القرن العشرين وما يجد عليه ، على الرغم من تراجع الشعر أمام هذه الأنواع والفنون المستحدثة الأشد ارتباطا والأكثر تعبيراً عن مشاكل انسان القرن الجديد .

ومن المؤكد ان علاقة (الشعر) بالعرب علاقة حميمة ، فهو (ديوانهم) في القديم ، وعندما تصنف اهتمامات الأمم بالفنون فسيقال بأن العرب أمة شاعرة . ومن هنا فان قضية الشعر ظلت مطروحة في حياتهم الجديدة ، وستظل ، على الرغم من كل الاستحداثات والموجات الأدبية والفنية التي غمرت ساحات الثقافة والفكر العربية بسبب الانعطاف الحادة في قضايا المجتمع المعاصر ، وهو يدخل عصر التكنولوجيا ويتأثر تأثراً شديداً بالمتغيرات النوعية الهائلة للآلة .

وفي العراق ، ما يزال الشعر يحتل مكانة خاصة في دائرة الثقافة والفن . ولعل ذلك راجع لضعف الحركة المسرحية ، ولعدم رسوخ تقاليد القصة والرواية . لكن المهم أن الناس ما زالوا يتذوقون الشعر فيقبلون عليه اقبالا شديداً ، قراءة وسماعاً ونظماً ، بل وما زالوا يختصمون حول الجديد والقديم

فيه ولما تزل القصيدة ذات الرؤية الكلاسية تحاول تثبيت مواقعها ، رغم الهزات التي تنتابها بين الحين والآخر . بسبب موجات التجريب والتجديد في الفن الحديث . الوافدة سريعا من متغيرات العصر وأعاجيب التكنولوجيا .

ولقد اتجهت معظم الجهود النقدية في ساحة الشعر العربي الى تقييم القصيدة الجديدة ، والاهتمام بها دون سبر خلفياتها ومشاكلها التاريخية المعقدة ، أو رصد التحولات الفنية التي طرأت على القصيدة التقليدية ، رؤية ونسيجا ، حتى وصلت الى صورتها المعاصرة .

ولقد حظيت قصيدة الشعر الحر في العراق باهتمام الدارسين ، لكن الذي يلفت النظر دائما ، ان هذا الاهتمام لم ينظر الى خلفية حركة الشعر الحر قبل عام ١٩٤٧ ، ولا لمشاكل الفنان العراقي وهو يتعامل مع القصيدة التقليدية . ومن هنا جاء اهتمامي بدراسة خط التطور في الشعر العراقي الحديث ، ورصد حركة القصيدة ورؤية الفنان ، وتطور النسيج في الاتجاهين الرئيسيين : الكلاسي فالرومانسي .

وقد افترضنا في الأساس أن القصيدة العربية الجديدة ، لم تنته الى هذه البنية الا نتيجة لمجموعة من الخطوات والتطورات الموضوعية والفنية والنفسية ، شاركت في خلقها مجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية .

ومن هذه الفرضية ، فان محاولتي في هذه الرسالة ، تختلف اختلافا واضحا عن مجموعة الدراسات والبحوث التي تناولت الشعر العراقي الحديث من حيث تحديد زاوية الموضوع ، ومن حيث المنهج . ومن حيث النتائج .

أما عن زاوية الموضوع ، فان هذه الدراسة لم تكن ترصد تاريخ الشعر العراقي ، أو الاهتمام بالسير الذاتية للشعراء وتفاصيل حياتهم كالذي انصبت عليه معظم دراسات الباحثين العراقيين وغيرهم ممن وفوا هذا الجانب حقه بدراساتهم الرائدة ، وانما كانت المحاولة الرئيسية التي تدور حولها هذه الرسالة هي دراسة تطور مشاكل القصيدة وصعوبات العمل الفني ، وما طرأ على نسيج الشعر ، من خلال تتبع يتمشى مع حركة الوعي وتطورات الاحداث والمؤثرات والمتغيرات الاجتماعية والفكرية والسياسية .

ومعنى ذلك أن الفن كان هو الهدف والمحور . أما الفنان ودوره فقد جاء في المرتبة الثانية وبالقدر الذي يرفد فيه اضاءة قضية الفن ورصد مشاكل

القصيدة ومواصفاتها وأدوارها ، بين الحدين الاساسيين : العقم والأصالة ، منذ مطلع القرن التاسع عشر ، حيث بلغت مشكلة الفن قمة الجمود ، ووصلت القصيدة فيها أقصى غايات الزخرفة والتصنع وانتهى الفنان الشاعر الى درجة العقم المحتومة ، حتى عام ١٩٤٧ ، حيث ولدت القصيدة الجديدة ، وقد خلصت من السمات والظواهر السلبية في اضطراب الرؤية الشعرية ، أو في اجتماع النزعات المتناقضة . وخلصت أو كادت من مظاهر التوتر الشديد بين الشكل والمضمون ، وجدت في النسيج مجموعة من المميزات الفنية ، والمتغيرات الجذرية في البناء الشعري . توقفنا عن رصدها ودراستها لأنها تمثل تحولا كبيرا في خط التطور . سواء في مفهوم الشعراء الجدد لقضية الفن ، أو في جدة الرؤية الشعرية ومواصفات النسيج الجديد . لاسيما وان قصيدة الشعر الحر ومعطيات شعرائها لم تكتمل اكتمالا فنيا ، ولم ترسخ تقاليدها أمام تحديات العصر من جهة ، وتحديات الموقف الكلاسي الذي ما يزال قائما في العراق ، من جهة ثانية .

لذلك فقد فضلنا أن نقف في رصد خط التطور عند بدايات قصيدة الشعر الحر ، بعد التمهيد لميلادها ورسم الخطوط الأساسية لظروفها ونشأتها ، لأنها – كما قلنا – تمثل مرحلة كبيرة وجديدة ، وتحولا نوعيا في تاريخ الشعر العربي يحتاج الى دراسة أخرى ، وربما يتطلب منهاجاً جديداً .

أما من حيث المنهج ، فقد كان اهتمامي منصبا على رصد الظواهر والسمات الفنية من خلال تحليل طبقات القصيدة الثلاث : الخيال والصورة ، اللغة ، فالأساليب الموسيقية . لكنني مع ذلك لم أهمل الواقع الاجتماعي ، والظروف الموضوعية التي رافقت هذه الظواهر الفنية . كما لم أهمل التكوين النفسي والفكري للشاعر العراقي خلال هذه الفترة الطويلة . بل لقد حرصت على أن يكون التوازي ملحوظا باستمرار بين هذه المتغيرات ، وانعكاساتها في مشاكل القصيدة واهتمامات الفنان . لأن العلاقة مؤكدة والتطور ملحوظ ، بغض النظر عن درجته ونوعيته .

وإذا كانت هذه الدراسة تحاول الاجابة على مجموعة من الأسئلة تثير قضايا التجديد والتطور والأصالة والعقم والاضطراب والسلبيات في قصيدة الشاعر العراقي الحديث ، فإنه من غير المنطقي أن تظل هذه الاجابات أسيرة البيئة العراقية وظروفها فحسب ، بل حاولت – كلما كان ذلك ضرورياً – أن تستشرف ساحة الشعر العربي ولاسيما في مصر والمهاجر ، وأن ترسم الخطوط

البارزة لحركة التجديد التي ظلت مطروحة فيها سنوات عديدة وكان تأثيرها في قصيدة الشاعر العراقي واضحا .

أما النتائج ، فليس من السهل في دراسة خط التطور ورصد ظواهره . في أي فن من الفنون ، أن نضع أيدينا على حقائق نهائية منضبطة ، فتلك نتائج الرصد المعمل وموضوعات العلوم المحضة . لكن نتائج الفن تظل في حكم النسبي ، مرتبطة بمجموعة من القضايا والخلفيات يصعب وضعها في إطار واحد من حيث القيمة والزمن والمكان ، بمعنى أن ما حاولناه في رصد خط التطور عند شعراء الاتجاه الكلاسي ، قد اضطررنا إلى أن نقرن الصورة بالأصل ، بين الشاعر القديم ، والشاعر الذي يقلده في العصر الحديث ، وما أفادته القصيدة الحديثة وما كسبه النسيج .

وهكذا جاء هذا الفصل – الثاني من الباب الأول – على شيء من سعة وامتداد ، لأن المقارنات في الشكل والقالب والمضمون والرؤية ، كانت ضرورية لمعرفة مدى ما كسبه الشاعر الحديث من سلفه القديم ، وهو يقلده ، أو ينهج نهجه ، ومدى ما أضافه لحرفية الفنان بسبب تعامله مع الموروث .

وهذا ما فعلناه أيضا في الفصل الأول من الباب الثاني . فقد حاولنا مقارنة صورة الموجة الرومانسية العربية وانجازاتها وروادها بالأصل الرومانسي الأوروبي ، وهو ما دعانا إلى رسم خطوط عامة للرومانسية الأصل ومشاكلها وآثارها العميقة ، لنتبين بالمقارنة آثارها في روح الفنان العربي ومن ثم العراقي خاصة ، ومدى ما يتمتع به كل منهما من أصالة وإبداع ، ومدى ما حققته لحرفية الفن والفنان من تطور وأثر .

وبين مشكلة العقم وميلاد قصيدة الشعر الحر في العراق ، اخترنا نموذجين لشاعرين ، أحدهما مشهور معروف اتسعت شهرته واختلفت فيه آراء النقاد طويلا ، هو الجواهري . والثاني أقل شهرة ، قلما تنبه له الدارسون وهو علي الشرقي . وليس ما يبرر دراستهما غير كون شعرهما ممثلا لأبرز ظواهر جيلهما الفني ورؤيته الشعرية بعد أن رصدنا السمات العامة لشعراء هذا الجيل .

وإذا كانت هذه الدراسة لا تعدو أن تكون محاولة للإجابة على مجموعة الأسئلة المطروحة في دائرة الفن ، ولا سيما ما يتعلق منها بمشكلتي العقم والابتكار ، فإن الصعوبات التي يعانيتها الباحثة لا يمكن أن تغفلها عين

القارئ المدقق . لكن مما خفف من هذه الصعوبات والمشاكل ، ما لقيته من مساعدة كثير من الأدباء والمعنيين بقضايا الثقافة والفن في اجابتهم على كثير مما طلبت منهم في مقابلاتي الشخصية ، فزودوني ببعض النصوص غير المنشورة والمذكرات والمعلومات الخاصة . أخص بالذكر منهم الأستاذ المرحوم كمال ابراهيم ، والأستاذ المرحوم الدكتور محمد مهدي البصير ، والأستاذ محمد بهجة الأثري والأستاذ ابراهيم الوائلي والسيدة أمل الشرقي . فلهم شكري وتقديري .

ويبقى بعد ذلك كله ، أن هذا البحث وصاحبه مدينان بالشكر العميق لأستاذتنا الكبيرة الدكتورة سهير القلماوي ، التي كانت وراءهما دائما ، توجيهها ومناقشة واغناء ورعاية .

ان الذي نراه مطروحا الآن في دائرة الفن والنقد العربي ، ذلك التحدي المتمثل في ايجاد المعادلات الدقيقة والصيغة الأكثر انسجاما بين القوانين الموضوعية لحركة المجتمع العربي ، وبين القوانين الخاصة الدقيقة والخفية لحركة الفن عامة والشعر خاصة . فاذا كنا نجد (التناقض) بين هذه القوانين قائما حتى الآن ، فليس سبب ذلك - كما نعتقد - الا نتيجة قلة الجهود المبذولة للاستجابة لهذا التحدي الكبير الذي يتعرض له الفكر العربي المعاصر . وحسبنا أن تعد دراستنا هذه نوعا من المحاولة المتواضعة للمشاركة في هذه القضية والاستجابة لهذا التحدي ، وان كنا قد اخترنا لها طريق الدراسة التطبيقية في رصد الجوانب العملية لقضية العمل الشعري .

الباب الأول

الاتجاه الكلاسيكي

الفصل الأول

مشكلة العقم في أواخر القرن العشرين

(١)

الفن بطبيعته نشاط انساني متميز ، يرتبط في شكل من الأشكال ، بطبيعة تكوين الفنان : النفسي والفكري والتاريخي ، ومن خلال تلك العلاقات الخفية القائمة ، بنسب متفاوتة ، بين الفنان وموروثه من جهة والخطوط الرئيسية التي تحكم عصره وتشكل ظواهره العامة من جهة أخرى .

واذا صح ان أدبا عظيما يمكن وجوده دونما أية علاقة بمجتمعه^١ ، فانه من المؤكد كذلك ، ان الأدب العظيم لا يمكن ان ينشأ ويتكون في عصر منحط بالغ التدهور ، بحيث لا يتيح هذا العصر للفنان ، سواء في نظامه السياسي او علاقاته الاجتماعية ، او في قيمه ومواضعاته ، أية درجة من درجات التجاوز والتخطي .

وليس من شك بعد ذلك ، ان الأدب ليس البديل لعلوم الاجتماع والسياسة وغيرها ، الا أنه من غير المؤكد تماما ، ما اذا كانت قضايا الاجتماع والسياسة وحركة الفكر بعامة لا تترك اي نوع من انواع التأثير في تكوين الفنان ، او لا تلقي بآثارها ، مهما خفيت ، على اعماله وحرفيته . ومن هنا يمكن الوصول الى نتيجة أخرى مؤداها ، ان في الامكان تلمس صورة اي عصر من العصور او مجتمع من المجتمعات من خلال نظرته الى الفن وتقديره له .

(٢)

واذا أمكن الاطمئنان الى هذه الرؤية في تحديد العلاقة ما بين الفنان ومجتمعه ، وجدنا تفسيراً معقولاً يوضح لنا الخطوط البارزة لمسار الشعر العراقي خلال القرون التي اعقبت سقوط بغداد حتى مطلع القرن العشرين .

ان تفاصيل الصورة المظلمة ، التي تقدمها لنا كتب التاريخ والسير والرحلات والمذكرات^٢ التي تناولت القرن التاسع عشر ، لا تعيننا كثيراً بقدر

١ - ويليك - وارين : نظرية الادب ، ترجمة محي الدين صبحي . ص ١٤٠ .
٢ - من أبرز مصادر التاريخ في هذه الفترة : اربعة قرون من تاريخ العراق الحديث : ستيفن لونكر - ترجمة جعفر خياط . ومن كتب السير كتاب : غرائب الاغتراب - لابي الثناء الآلوسي . ومن اشهر كتب الرحلات :
Travls in Mesopotamia, By : J.S. Bucingham, London. 1827.
ومن كتب المذكرات : في غمرة النضال - سليمان فيضي . بغداد ١٩٥٢ .

ما تعيننا حركة تطور الوعي في المجتمع العراقي من خلال قضايا الثقافة والتعليم ، والتي ان وجدناها بطيئة متعثرة هزيلة فان الذي يلفت الانتباه حقا . ان العراق ظل ، خلال هذا القرن ، أسيرا لحركة استمرارية القرون التي سبقتة . لأسباب عديدة نعتقد ان ابرزها : موقعه الجغرافي المتطرف في الوطن العربي ، مما جعل آثار التيارات الحضارية والفنية تصله متأخرة عن وصولها الى مصر وبلاد الشام ، ثم ان نظرة الدولة العثمانية اليه باعتباره مجرد بقرة حلب لدر المال وجباية الضرائب ، يضاف الى ذلك تحكم الروح القبلية والتقاليد العشائرية في أبنائه لسنوات متأخرة من القرن العشرين ، واختلاف طوائفه وأديانه ومذاهبه اختلافا شديدا واتصاله المباشر ببلاد اسلامية متخلفة مثل ايران والهند آنذاك . كل هذه الاسباب وغيرها كانت مدعاة لأن تظل ظاهرة الجمود والتأخر التي سادت القرون المظلمة ، تمتد حتى سنوات هذا القرن الذي شهدت فيه اوربا اخطر الكشوف العلمية ، وتمت في اوائله الاتصالات المبكرة بين الغرب والوطن العربي في لبنان وبلاد الشام وفي مصر وما تركته الحملة الفرنسية من آثار عميقة في المنطقة .

ولئن شهدت اوربا حركات قومية كحركة الجامعة الايطالية وحركة الوحدة الألمانية ، فان مجموعة من الاحداث الكبيرة توزعت مختلف مناطق الوطن العربي ، شهدت السودان ثورة المهدي ، وفي الحجاز قامت ثورة الوهابيين ، وثار السنوسي في ليبيا ، كما شهدت مصر ، اواخر القرن ، الثورة العربية (١٨٨٢) ، لكن العراق ظل مخلصا لسلطة الأستانة ولحركة الجامعة الاسلامية التي كان وراءها السلطان عبد الحميد . وكانت بلاد ما بين النهرين ذات طبيعة خاصة بالنسبة لسياسته . ولاسيما ما يتعلق منها بمشروع سكة حديد بغداد . لذلك كان التشديد في حكم العثمانيين واضحا ، فقد قسم العراق الى ولايات ثلاث : بغداد والبصرة والموصل . وجاء الحكام جميعهم من الاتراك عدا فترة المماليك القصيرة^٣ ، واغلبهم من القادة العسكريين ، عرف معظمهم بالغلظة والخشونة والقسوة في القضاء على اضطرابات العشائر العراقية وامتناعها عن دفع الضرائب ، والخضوع لسلطة الولاة^٤ .

٢ - تبدأ فترة حكم المماليك الحقيقية منذ عام ١٨٠٢ وتنتهي عام ١٨٣١ . انظر تاريخ المماليك في العراق لسليمان فائق - ترجمة نجيب الارمنازي ص ٥٨

٤ - انظر بشأن اضطرابات العشائر تاريخ المنتفق لسليمان فائق ترجمة خلوصي الناصري

وفي الولاية كانت السلطة تتركز بيد الوالي ومجموعة من الموظفين غالبيتهم من الأتراك ، ثم مجموعة من الأسر الموسرة والتي كانت على علاقات طيبة دائماً مع السلطة ، يطلق عليها (السادات) و(الاشراف) و(النبيلة) و(الأكابر) : عرف بعضها بالجاء والنفوذ ، وعرف بعضها بالعلم والادب وتشجيع الشعراء واکرامهم . من ابرزها في بغداد : آل النقيب وآل الشاوي وآل جميل وآل كبة وآل الألوسي . وفي خارج بغداد : آل العمري في الموصل ، وآل كاشف الغطاء في النجف وآل قزوين في الحلة^٥ ثم عامة الناس وهم الغالبية العظمى .

اما العلاقة ما بين عامة الناس والولاية فكانت تعيش حالة انفصام مستمر . فالولاية غرباء عنهم لسانا وتاريخا ، فضلا عما اشتهر به معظمهم من عنجهية وقسوة وسلطة عسكرية في تنفيذ قوانين الدولة .

(٣)

والذي يهمنا في صورة العراق هذه ، ليست تفاصيلها ، من رشوة وتأخر زراعي وانظمة مالية سيئة وفساد ادارة ، مما يمكن ان تورث مجتمعا قليلا كالمجتمع العراقي كل اسباب الحزن واليأس والبؤس . وانما يهمنا تحديد مكانة الشاعر العراقي ، لأن ذلك سوف يساعدنا على تبين اهتماماته ودوافعه وموضوعاته ، ومن ثم يسهل لنا الطريق لنتبين آثار ذلك في فنه عامة ونسججه الشعري خاصة .

من خلال الدواوين نجد الشاعر مع السلطة ومركز القوة . يعيش ما بين الوالي وهذه الأسر التي ترعاه حيناً وتعينه على شظف العيش حيناً آخر . فهو يرتبط بأسرة او اسرتين يوجه اليها اكثر شعره في شتى المناسبات . فالشاعر عبد الغفار الاخرس على صلة وطيدة بآل النقيب في بغداد . كما مدح آل جميل كثيرا ، وخص منهم عبد الغني (الشاعر) بمجموعة من مدائحه^٦ . وهو يصدر مدائحه لآل النقيب بعبارة « قال يمدح مخدمه صاحب السماحة »^٧.

٥ - محمد مهدي البصير : نهضة العراق الادبية في القرن التاسع عشر ص ١١ - ١٢ .

٦ - مجموعة عبد الغفار الاخرس - تحقيق عباس العزاوي . بغداد ١٩٤٩ .

٧ - انظر ديوانه المسمى : الطراز الانفس في شعر الاخرس ص ٣٥٥ ، ٣٥٢ ، ٤٥٣ .

والشاعر حيدر الحلي يرتبط بآل قزوين في الحلة وآل كبة في بغداد^٨ . والف كتابين في الاشادة بفضل آل كبة . سمى الأول « دمية القصر في أدباء العصر ... اعرب فيه عن حب وعواطف تثور في مختلف المناسبات التي تحدث عندهم من قران او وفاة او دعوة او غياب ، مما لم يقلت ذكر واحد منهم كبر او صغر »^٩ .

أما السيد جعفر الحلي فاتجه بمدحه الى آل كاشف الغطاء في النجف وآل قزوين في كثير من مدائحه ، والى آل الرشيد في حائل وامراء المحمرة في قصائد كثيرة^{١٠} . بينما قصر الشيخ صالح الكواز مدائحه على آل قزوين وآل كبة^{١١} .

وقد عرف لبعض الولاة اهتمام بالشعراء يقربونهم ويصلونهم ، اما بدافع الشهرة ، اولتسجيل اخبارهم واذاعتها بين الناس . فقد قرب الوالي داود باشا الشاعر عثمان بن سند فمدحه كثيرا والف عنه كتابا سماه (مطالع السعود في طيب اخبار الوالي داود)^{١٢} . كما قرب هذا الوالي ايضا الشاعر صالح التميمي واعتبره شاعره الخاص في تسجيل (مآثره) أو تاريخ (اعماله)^{١٣} . وكان الشاعر عبد الباقي العمري يشغل وظائف حكومية مما جعله قريبا الى مجموعة من الولاة يتقرب اليهم ويلوذ بهم كالوالي علي رضا ، ومحمد نجيب ، ومحمد نامق^{١٤} .

ولا شك ان علاقة الشاعر بالولاة أو بهذه الأسر ، لا تقوم الا على مدح ، واعلاء الشأن ، وتسجيل (مآثر) وتضخيمها على بساطتها . لكن الأهم من ذلك كله ، ان مهمة الشاعر اليومية تتخذ دورا آخر في علاقاته بهذه القوى في مجتمعه . فهو (أنيس) مجالسهم و(محدث) لبيب يحسن فنون (مفاكهة) ممدوحيه . ولم تكن تلك مهمة صغار الشعراء وانما هي مهمة أكابرهم ، فعبد الغفار الأخرس الذي يعد « من أجلة شعراء عصره ونابغة فضلاء دهره ... كانت أماجيد العراق ترتاح الى مفاكهته .. »^{١٥} . ويؤكد

٨ - ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ١٩ وما بعدها .

٩ - المصدر السابق ص ٢ - والكتاب الثاني باسم (العقد المفصل) طبع في جزئين بغداد ١٩١١ .

١٠ - ديوان السيد جعفر الحلي المسمى (سحر بابل وسجع البابل) انظر الصفحات : ٣٧ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٦٠ ، ٦٨ ، ١٠٩ ، ... الخ .

١١ - ديوان الشيخ صالح الكواز باب المدائح والتهاني ص ٥١ - ٧٨ .

١٢ - مخطوط ، اعتمدنا نسخة مكتبة الآثار العراقية .

١٣ - انظر ديوان التميمي ص ٨٨ ، ١٠٠ ، ١١٤ .

١٤ - انظر ديوان عبد الباقي العمري المسمى (الترياق الفاروقي) الصفحات ٢٣٤ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ .

١٥ - احمد عزت فاروقي - مقدمة ديوان الأخرس : الطراز الانفس ص ٣

الشاعر ذلك ، فيثبت في ديوانه ، انه كثيرا ما يحضر متشرفا بحضرة قدسه - يعني الوالي - متوقعا لجلب نشاطه بانواع المفاكهة وانسه .. « ١٦ » . والواقع أن منادمة الولاة والمسؤولين لم تكن متاحة لكثير من الشعراء فنحن نقرا ان ال فلان « سفروا ما بين الشاعر والوالي فحظى بمنادمته » ١٧ .

على ان هذه المكانة البائسة التي وضع فيها هذا العصر كبار شعراء العراق ، قد تبدو مشرقة عظيمة عند شعراء آخرين ممن لم يجدوا « لا منشط ولا باعث ولا شوق ولا دافع بل بالعكس ، يستحق الاديب ويستهان ، ويمتنح ويمتنح حتى قال احد سادة الشعر وساسته :

سود الله أوجه البعض والصفير بحظ الذي يكون ادبيا ١٨ .

ولعل مما يزيد وضوح مكانة الشاعر في هذا العصر ويكشف عن مهنته ، ما يرويه واحد من اكبر شعراء القرن ، وهو عبد الباقي العمري ، حين يقف بين يدي ممدوحه مقدما له بضاعته من الشعر قائلا « ... فقدمته وانا أرفض من الخجل ، عرقا ، وأختض من الوجل فرقا ان الناقد بصير والمقام خطير ... » ١٩ .

وتزداد صورة الشاعر قتامة امام الباحث ، حين يشوه شاعر هذا القرن مكانة الفنان السامية . فاذا نقل احدهم بيتين من الشعر قالهما أحد المسؤولين في الأستانة ، فان عبد الباقي العمري يسارع الى هذين البيتين قائلا عنهما « .. اللذين هما في البلاغة والاعجاز كأيتين .. فتجاسرت على التشريف بعدما اشرفت من قلة بضاعتي على كثرة التعسف ، بتشطيرهما وتخسيسهما وتصريعهما وترصيعهما وتسميطهما وتقريضهما على اوجه من هذا النوع » ٢٠ . اما السيد حيدر الحلي ، فيفعل الاعاجيب حين يستحثه ولي نعمته الحاج مصطفى كبة على ان يقول شيئا في بيتين قالهما والي بغداد احمد

١٦ - الترياق الفاروقي - ديوان عبد الباقي العمري ص ٢٢٦ . وانظر مثالا من هذه المفاكهات والمداعبات ما حصل بين الوالي داود والشاعر صالح التميمي (نهضة العراق الادبية) - للدكتور مهدي البصير ص (١١٦) . وانظر من امثلة المفاكهات عند الاسر ما دار بين الشاعرين : محسن الخصري والشيخ درويش - المصدر نفسه ص ١٨٨ وما بعدها . وانظر البابليات - محمد علي اليعقوبي ج ٢ ص ١٩٠ . وانظر امثلة من المداعبات : ديوان الكوازي ص ١٢١ .

١٧ - البابليات - اليعقوبي ج ٢ ص ٨٢ .

١٨ - سحر بابل - ديوان جعفر الحلي ص ٧ - ٨ .

١٩ - الترياق الفاروقي ص ٢١٩ .

٢٠ - الترياق الفاروقي ص ٢١٥ انظر : التشطير والتخسيس والتخسيس البروازي ثم الخاتمة .

عدحت . فما كان من الشاعر الا ان نثر هذين البيتين نثرا طويلا ، ثم صدر هذا النثر بيتين من عنده (موريا فيهما اسم الوالي) ثم بصفحات من النثر قال فيها عن ابيات الوالي « .. هذا والله الشعر الذي تقطر منه الحماسة دما ، تجبن عن انشاده الثريا حتى لو كانت للأسد فما ... رجوت على قلة البضاعة ونزارة الاطلاع على هذه الصناعة . ان انخرط في سلك من شكر ، واكون في نظم من خمس وشطر .. » ثم يخمس ويشطر ، ثم يشطر التخميس ثم يخمس التشطير ، ثم شفع كل ذلك « بهذه المقطوعة وان لم تكن لاثقة لتلك الحضرة الرفيعة... » ٢١ .

ولئن كانت تلك بعض مهام اشهر شعراء القرن التاسع عشر ، عبد الباقي العمري والسيد حيدر الحلي ، فان غيرهما ممن لم يجد غير ان ينطلق « ليستدر من شق قلمه لمأظة عيشه ودرة قوته ومؤونة اهله » .. فأصبح يرثي الكبير ويمدح العين والوجيه ويسرح ويمرح في اودية التهاني والثناء والمديح والعزاء ، فلا غضاضة اذا اصبح كما قيل فيه :

فطورا في تهانيه يغني وطورا في مراثيه ينوح ٢٢

ولسنا نريد هنا تسجيل مظاهر (نفاق) الشعراء و(كذب) شعرهم و(زيف) احاسيسهم ، وانما نريد تأكيد اسباب تلك المظاهر . والكشف عن واقع الشاعر ومكانته فلقد احوجهم العصر الى السلطة فراخوا يتمسحون بها ، ويقفون بابوابها طويلا . ولن يستغرب الباحث حين يديم النظر في دواوين شعراء العصر ، ان يجد منهم من لم يحظ حتى بكلمة الشكر او الاستحسان . فهذا السيد جعفر الحلي ، العلوي النسب ، و« الذي اصبح وهو دون الثلاثين احد الشعراء المشهورين » ٢٣ ، يحدثنا ناشر ديوانه عن قصائده (الغراء) التي مدح بها السلطان في الآستانة ، وحاشيته من عرب واتراك ، واصحاب السيادة ورياسة الطرق الرفاعية ، « فأكدت كل آماله ، ولم يحصل حتى على قيمة الحبر والقرطاس ... فانظر الى سوق الشعر في زماننا » ٢٤ .

٢١ - ديوانه ج ٢ ص ٢٠١ وما بعدها .

٢٢ - سحر بير - ديوان جعفر الحلي ص ٩ .

٢٣ - المصدر السابق ونصفحة .

٢٤ - المصدر السابق حاشية ص ١١٢ - وانظر احدى هذه القصائد ومظاهر ذلة الشاعر وتوسطه وانتعاضه عن نفس الصفحة

وهكذا بات للشعر سوق كاسدة ، وعاش الشاعر عيشة تعيسة مزرية .
وليس غريباً بعد ذلك ان يكون شعاره كما يقول شارح ديوان السيد جعفر
الحلي :

كلما قلت قال احسنت وبأحسن لا يباع الدقيق^{٢٥}

على أن مشكلة الشاعر ، لا تتلخص في أن يجد من لا يكتفي باستحسان
شعره وحسب ، وانما ان يعثر على من يفهم قصيدته حق الفهم قبل ان يصدر
حكم الاستحسان مجاملاً فلقد كانت الهوة سحيقة ما بين الشاعر ومتلقيه .
فلئن وجد في بعض الأسر العلمية من يفهم قصائده ويقدرها حق قدرها ، فانه
لن يجد شيئاً من هذا الفهم والتذوق عند السلطان وولاته واغلب موظفيه . فهم
لا يعرفون العربية ، وان تعلموا قسطاً منها فلاغراض التخاطب والمعاملة
اليومية ، واني لهذه اللغة البسيطة التي يمتلكها الحاكم من فهم القصيدة
العربية والتواصل مع شاعرها .

وهكذا ، فلا بد من ان تترجم قصائد الشاعر الى لغة السلطة^{٢٦} ولا يجد
الشاعر بدا من شكر المترجم ومدحه وتسجيل عميق امتنانه^{٢٧} . على أن الأمر
لا يقتصر على الموظفين الاتراك ، من ولاية ومرؤوسين ، وانما قد يشمل قلة الفهم
وعدم التذوق حتى من كان يطلق عليه اسم العلماء ، الذين يصفهم جامع
ديوان السيد جعفر الحلي بأنهم باتوا « بمعزل عن العربية وآدابها واستحياء
اصولها فضلاً عن افنانها وفروعها من الشعر والنثر والخطابة
والكتابة ... »^{٢٨} .

(٤)

اذا كانت تلك مكانة الشاعر ومهامه ، فما هي نظرة مجتمعه الى فنه
باعتباره نشاطاً انسانياً متميزاً ؟

٢٥ - سحر بابل - ديوان السيد جعفر الحلي ص ٨ .

٢٦ - انظر نماذج من هذه القصائد في ديوان عبد الباقي العمري ص ١٨٩ .

٢٧ - المصدر السابق ص ٢٠٢ .

٢٨ - سحر بابل ص ٧ - ٨ .

الواقع ان المجتمع العراقي لم يكن ينظر الى فن الشعر باعتباره شيئاً او عملاً يجلب الاحترام لقائله . فاذا كان (نوعاً من المفاكهة) واداة تسليّة واسلوب تسجيل اخباري عند السلطة وذوي النفوذ ، فان العامة من الناس كانت تراه يحط من ذوي الشأن او اصحاب المكانة السامية . ٢٩ .

ولعل نظرة العامة تلك ، لم تتعد حدود التشخيص الدقيق لمكانة الشاعر وفنه . فالشعر ، كما تسمعه في المناسبات حرفة يستجدي بها ، وتكاد تقصر اهتمامها بعلىة القوم ، اما بسطاء الناس وهم غالبية الشعب ، فليس في الشعراء من اهتم بهم ، او وجه اليهم قصائده ، وليس من تفاعل معهم او عبر عن مشاكلهم ومشاعرهم وظروف عيشهم . خاصة وان هذا الشاعر ، ينبع في اغلب الاحيان من بين اوساطهم وبيئاتهم الا انه يتطلع دائماً الى خدمة طبقة اخرى ، يضع في خدمتها طاقاته وعلمه ويعلق عليها جل اماله . ٣٠ .

فاذا ما أضفنا الى نظرة المصلحة ، مثل المجتمع العراقي وغلبة المفاهيم العشائرية فيه ، وشيوع الروح الديني بين مختلف اوساطه وطوائفه ادركننا السبب الذي دعا بعض العوائل الدينية او من عرفت بسمعتها العلمية واشتغل افرادها بعلوم الشريعة ، الى ان تنظر الى (فن) الشعر باعتباره شيئاً مخجلاً ، يبعث على العار ، وربما اكسب صاحبه ، ولاسيما في بعض فنونه ، ذنوباً واوزاراً . ومن هنا فان شقيق الشاعر جعفر الحلي يؤكد في مقدمة ديوان اخيه ، ان السيد جعفر لم يكن له « بالشعر مفتخراً اذا نسب اليه اريد وازور » وانه - اي الشاعر - قد قال :

ولست بشاعر بالشعر فخري ولكن ليس لي عنه محيص
ويحمر العلم يشهد ان فكري على استخراج لؤلؤة يغوص ٣١

ونحن نعلم ان جعفر الحلي كان شاعراً محترفاً ، متكسباً بالشعر ، شديد الازلال لنفسه في هذا التكسب ، بل هو لا يعرف غير الشعر مهنة يتكسب بها .

٢٩ - المصدر السابق ص ٧ .

٣٠ - يقول ويليك « لا تلعب الاصول الاجتماعية للكاتب الا دوراً ثانوياً في المسائل التي يثيرها مركزه الاجتماعي وولاؤه وايدولوجيته ، لان الكتاب - كما في الامثلة - يضعون انفسهم في خدمة طبقة اخرى غالباً . نظرية الادب ص ١٢٣ .

٣١ - سحر بابل - المقدمة ص ١٨ .

قوته وقوت عياله^{٣٢} أما علمه فلا نعرف عنه شيئاً . وأما هذا الديوان الضخم . فيؤكد أخوه انه ما نظمه الا بسبب طلب الرفاق وانه « ربما تعرض لمطايبة هزل . ولخاطبة معشوق موهوم بلطف الغزل ، مكفرا ما اقتترف من هذه الذنوب وستر ما تخيل انه من فظاع العيوب بمراثي اهل البيت عليهم السلام »^{٣٣} .

والظاهر ان هذه النظرة تكاد تشيع وتتأكد في المدن ذات المكانة الدينية كالنجف وكربلاء والحلة وفيها عاش مئات الشعراء ونشأوا ممن لم تنتح لهم فرص الشهرة والذيع كالسيد جعفر الحلي ، والسيد حيدر الحلي . فهذا الشاعر ابراهيم الطباطبائي الذي يعد استاذاً لمجموعة من الشعراء وفي مقدمتهم عبد المحسن الكاظمي ، كان « قد جمع بين شرفي الحسب والنسب .. وكان له ولع بالشعر وانقطاع في الأغلب اليه ، على شرفه ووقاره وعلو مقداره .. »^{٣٤} .

وكأن الشعر وشرف الانسان ووقاره ، وعلو مقداره على طرفي نقيض . وإذا ما عدت فضائل الرجل وحسناته - آنذاك - فالشعر لا بد ان يأتي في آخرها فيقال « والشعر دون مقامه .. وهو اقل كمالاته »^{٣٥} . ويوصف احدهم بأنه « كان على سرعة خاطره غير مكثّر ، لأنه يعد الشعر دون مقامه .. »^{٣٦} .

(٥)

إذا كانت تلك هي صورة الشاعر والشعر والعصر ، فهل نتوقع وجود الفنان العظيم والشاعر المبدع ؟ وهل نتوقع من شاعر هذا العصر ان يكسر تلك الأطر التي ثبتها حوله مجتمعه ورسمت له تلك الصورة الشائبة المهزوزة ؟

يستطيع الفنان الأصيل ذلك باستعداده الخاص وثقافته العميقة وأفقه الواسع ونظرة واسعة شاملة للحياة كلها ، على ان تكون هذه النظرة الشاملة للحياة - كما يرى الشاعر ستيفن سبندر - قائمة عند الرجل العبقري على اساس مقارنة الشاعر صورة الحياة الراهنة بصورتها التي يمكن ان تؤول اليها ، والتي يدركها عن طريق حدسه^{٣٧} .

٣٢ - المصدر السابق - مقدمة الناشر ص ٩ .

٣٣ - المصدر نفسه ص ١٨ .

٣٤ - المصدر نفسه ص ٤٤٠ - ٤٤١ - الهامش .

٣٥ - المصدر نفسه ص ٢٢ / الحاشية والحديث عن الشيخ عبد الحسين نجل الشيخ ابراهيم العاملي .

٣٦ - البابليات - محمد علي البعقوبي ج ٢ ص ١٢٢ .

٣٧ - ستيفن سبندر - الحيلة والشاعر . ترجمة د. مصطفى بدوي ص ٤٧ .

وليست الأمثلة متعذرة . فاقرب النماذج التي ترد الى ذهن حالة
روسيا القيصرية وجمود الحياة فيها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .
لكن ذلك لم يمنع من ظهور مجموعة من الفنانين والادباء الممتازين ، بوشكين
وجوجل ودوستوفسكي واخيرا تشيخوف .

والتاريخ الانساني حافل بامثال هذه النماذج التي تستطيع ،
باستعدادها الخاص وملكاتھا الاصلية ان تتجاوز مجتمعاتها وتتخطى اطر
عصرها ، وربما تثور عليها احيانا ، ولعل السبب في ذلك لا يعود الى ضعف
قدرات الفنان العربي عامة ، والعراقي خاصة ، وانما يضاف الى ذلك هذا
الاختلاف الكبير في شكل العلاقة التي كانت تقوم بينه وبين الحكم الديني
الممثل في فكرة الخلافة والسلطان ، وهي تختلف عن تلك العلاقة التي كانت
قائمة بين الفنان الروسي والكنيسة اوبينه وبين القياصرة ، مما اتاح له قدرا من
الحرية والحركة استطاع بهما التغلب على ضغوط عصره ومجتمعه المتأخر .
ولكن ماذا عن أفق شاعر العراق في القرن التاسع عشر ؟ وما شكل ثقافته
وملكاته ونظرته الى الحياة ؟

الواقع اننا حين نتأمل ملامح العصر ، وابرز خطوط ثقافة القرن التاسع
عشر ونوعية التعليم والثقافة التي يحصل عليها الشاعر منذ صباه على الطريقة
التقليدية ما بين الكتابيب والحلقات ، تجعلنا نتأكد ان ضيق الأفق وسطحية
التفكير وسداجة النظرة الى الحياة تكاد تسم غالبية الشعراء ، بل تكاد تشوه
نموذج الفنان الاصيل الذي نبحت عنه . فاذا بعقائدهم مهزوزة وموقفهم من
هذه العقائد والقيم لا يكشف الا عن انانية مقنطة وضيق أفق محزن . ولعل
هذا الرأي ، وحده ، يكفي لتفسير مجموعة ضخمة من التناقضات والمواقف
غير المعقولة التي تطالعنا في دواوين اكبر شعراء القرن .

فالشاعر عبد الباقي العمري الذي يفخر بنسبه وانحداره من نسل
الخليفة عمر بن الخطاب^{٣٨} ، لا يجد في تكريم ممدوحه الفارسي (مرتضى
خان) افضل من اعلاء شأنه على العرب :

من (يعرب) ما جاء ذو طلعة يعرب عن فضل كصبيح أضا
بمثثل من جاءت به (فارس) يسبق كل لاحق مركضا^{٣٩}

٣٨ - انظر ديوانه ص ٢٨٩ - ٢٩٦ .

٣٩ - المصدر نفسه ص ٢٨٩ وانظر القصيدة كاملة .

واذا ما علمنا ان (مرتضى خان) هذا لم يكن يدين بالولاء للسلطة العثمانية التي يخدمها الشاعر ادركنا فداحة المشكلة . واكثر من ذلك ، فالعمري حين يمدح الوالي علي رضا لفتكه بقبائل كعب العربية حين اعلنت تمردها على سلطته سنة ١٨٧٢ ، لا يكتفي الشاعر باصدار فتاواه بكفر هذه القبيلة وشركها لخروجها على سلطة الدولة فهم « كعاد » في الفساد :

حكوا عادا الاولى غدت زيج صرصر ثلاث لبيلات عليهم مسخره^{٤٠}

وانما يعتمد الشاعر الى شتمهم بكل قبيح القول ، واتهامهم بكل انواع الفساد . مظهرا تشفيه لما حل بهم من قتل وخراب وتدمير وما لحقهم من سبي وأسر :

وبالبيض سقنا السود والسمر دفعة وسوق النجاشي روج السبي متجره
وليس المثير في قصيدة العمري انه يتحدث عن المعركة باعتباره (صوت السلطة) وواحدا من جيش الوالي حيث يتكلم بلسان الجمع ، (فتكنا) (و قتلنا) (و اسرنا) ... الخ ، انما الملفت للنظر ان يقلب الشاعر قيمه ومثله ، اذ حرص في كل القصيدة ان يجرد العرب من كل صفاتهم ويعلقها على صدر الاتراك ، فاذا (بالروم) اي (العثمانيين) باتوا في الوقعة اعظم فروسية من فرسان العرب :

وفرسان روم ما تروم سوى اللقا لهم كأسود الغاب في الحرب زمجره
أبادوا بني الغضبان في خدمة الرضا

يقولون عارا ان نعود فسميت به فتية تدعى الغزاة المظفره
بوقع سيوف اللوطيس مسعره

اما الشيخ صالح التميمي فقد جنح بخياله الى أسوأ من ذلك فصور معركة علي رضا مع قبائل كعب على انها اعظم بكثير من يوم ذي قار . ونحن نعلم ان قبيلة كعب عربية ويوم ذي قار من اشهر أيام العرب ، والذي انتصفت فيه من الفرس ، بقيادة المثنى بن حارثة الشيباني^{٤١} وكيف يمكن أن يكون

٤٠ - تنظر القصيدة كاملة في ديوانه الترياق الفاروقي ص ٢٢٤ - ٢٢٧ .

٤١ - انظر ديوان صالح التميمي ص ١٩ وما بعدها . وانظر امثلة من هذه المواقف ديوان الاخرس ص ١٦٨ . وانظر قصيدة عثمان بن سند في مدح الوالي داود حين قضى على ثورة عشائر الدايم العربية سنة ١٢٢٣ - مطالع السعود مخطوط مكتبة الآثار العراقية الورقة ١١٧ .

الشاعر انسانا ذا قيمة في نفسه ووجدانه وهو يتمنى ان تسعده الأيام وتتيح له الظروف ان يقبل كف الوالي علي رضا :

من لي بتقبيل كف صوب عارضها

يزري بواكف صوب العارض الهطل^{٤٢}

ولئن اكتفى الشاعر التميمي بتقبيل الكف ، او (بتقبيل اذيال) الوالي داود^{٤٣} ، فان الشاعر عبد الغفار الأخرس ، العلوي النسب^{٤٤} ، تمنى عودة الوالي داود بعد رحيله لكي يقبل اقدامه ، وتلك غاية الغايات :

فالثم اقدام الوزير التي لها الى غاية الغايات ممشى ومهيع^{٤٥}

أما السيد جعفر الحلي فقد احب ان يقدم الحكمة والنصيحة لمدوحيه بعد تملق وذل شديدين ، لكنه كشف عن سذاجة فكر وغباء شديدين . فالحلي شاعر عربي النسب ينتمي الى قريش ، وممدوحيه هو الأمير محمد بن عبد الله الرشيد من امراء حايل في جزيرة العرب . اما النصيحة فكانت شتيمة للعرب واساءة لهم :

لك الجزيرة من صنعا الى هجر الى العراق الى مصر الى حلب
أدبت أعرابها من بعد بغيهم والعرب لم تثهم الا عصا الأدب^{٤٦}

ومن هنا يجيء الشك في مدى صحة عقائد بعض الشعراء ، ومدى صلابه هذه العقائد ، ولاسيما دفاع بعضهم عن مذهب ديني كالذي نقرأه في ديوان السيد حيدر الحلي مثلا . فقد صور هذا الشاعر في مجموعة كبيرة من قصائده ما لحق بالبيت من نكبات وظلم ولاسيما واقعة كربلاء الشهيرة ومقتل الامام الحسين . وقد نقرأ في بعض قصائد مراثي آل البيت عند الشاعر السيد حيدر تصورا لواقع الشيعة في العراق ، ودعوة للامام المهدي المنتظر

٤٢ - ديوان الشيخ صالح التميمي ص ١٠١ . ٤٣ - المصدر نفسه ص ٤٦ .

٤٤ - نهضة العراق الادبية في القرن التاسع عشر - د. محمد مهدي البصير ص ١١٥ .

٤٥ - الطراز الانفس ص ٢٥ . والغريب ان بعض الباحثين قد عد هذه المواقف تعبيرا عن الوفاء ، انظر الشعر العراقي في القرن التاسع عشر - د. يوسف عز الدين ص ٥٨ .

٤٦ - سحر بابل ص ٤٦

صبور و اعلان الثورة ، كقوله من احدى مطولاته :

ننم بيت الهدى الطاهر كم الصبر فت حشا الصابر
يكم يتظلم دين الاله اليك من النفر الجائر

ثم يخاطب الامام المهدي المنتظر بعد ان ضاقت شيعته بظلم آل عثمان :

و م وحتى م تشكو العقام لسيفك ام الوغى العاقر
وكم تتلظى عطاش السيوف الى ورد ماء السطى الهامر
اما لقعودك من آخر اثرها فديتك من ثائر
وقدها تميت ضحى المشرقين بظلمة قسطلها المائر

ويستمر الشاعر في هذه النبذة الحماسية ، مصورا بشيء من الوضوح ظلم السلطة مؤكدا ان ما يلاقيه شيعة آل البيت من عسف الحاضر ما هو الا استمرار لما لقيه آل علي من ظلم الامويين :

اجل يومنا ليس بالاجنبي من يوم والدك الطاهر
فباطن ذاك الضلال القديم مضمرة عين ذا الظاهر^{٤٧}

وفي ديوان الشاعر تطالعنا مجموعة كبيرة من قصائده في رثاء آل البيت ، والتنديد بظالمهم حتى لقد لقب السيد حيدر الحلي (بالموتور) ، لأنه « لا يمر عليه عام دون ان يسجل مثالب قاتلي جده الحسين »^{٤٨} .

قد يعجب الباحث لهذا الشاعر المدافع عن قومه وعقيدته ، وقد يقف الباحث متأملا هذه الحماسة العلوية التي تذكره بفحولة الشعر الشيعي وغنوائه في العصرين الأموي والعباسي ، وقد ينساق الى ابعد من ذلك فيذهب الى ما ذهب اليه بعض الباحثين من ان الشاعر صاحب دعوة للثورة على سلطة آل عثمان^{٤٩} .

لكن دراسة باب المدائح في ديوان الشاعر تجعلنا نتردد طويلا في هذه الثورة التي تنسب اليه ، قد تكون قصائده ذات الحماسة العلوية تنفيسا عن

٤٧ - ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ٧٢ - ٧٨ .

٤٨ - علي الخاقاني - مقدمة ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ١٢ .

٤٩ - انظر : الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر - ابراهيم الوائلي ص ١٩٢ - ١٩٥

التعاسة واليأس من اصلاح الأحوال ، وقد تكون نوعا من مهاجمة السلطة المعاصرة في صورة السلطة التاريخية القديمة ، لكن ذلك سرعان ما يذوب كله في زحمة الحياة ومصالحة الشاعر واسباب عيشه فيها هو يمدح (المصدر الاعظم) التركي بقصيدة رائية تبلغ تسعة واربعين بيتا ، جمع فيها الشاعر كل صفات العدالة وحب الرعية والدفاع عن الحق وعلقها على صدر الممدوح فضلا عن صفات البطولة والفروسية وانتصارات الدولة العلية ، واهم من ذلك كله ، ان ممدوحه يصدر في كل افعاله عن طاعة الله وخدمة الدين :

فعال منتصر لله قام بها في الله منتهيا لله مؤتمرا
ان ينتقم فحقوق الله يأخذها وليس يلغي حقوق الله مغفرا

ولا يكتفي الشاعر بهذا انما تجنح به انانيته وتزلفه فاذا هو يفضل هذا الصدر الأعظم على كل اجواد العرب ابتداء بحاتم الطائي ومرورا بأبي دلف العجلي — امير الكرج واحد قادة المأمون — وانتهاء بمعن بن زائدة الشيباني^{٥٠} وتجيء في باب المدح قصائد اخرى مخصصة لمجموعة من رجال السلطة العثمانية ، ولاية وموظفين و(بكوات) . واحدة في مدح (صبحي بك)^{٥١} ، والثانية في مدح (محمد باشا بابان) الحاكم الاداري لمدينة الحلة^{٥٢} ، والثالثة في مدح (حسام الدين افندي) قائمقام البصرة^{٥٣} ، ورابعة وخامسة في مدح (مدحت باشا) والي بغداد^{٥٤} . وهي قصائد تطفح مدحا وتملقا وتزلفا . اما مدحه لأشهر العوائل السنية في بغداد والبصرة ، والتي كانت بحكم واقعها الديني والاجتماعي مرتبطة ومؤيدة للسلطة وولاتها ، كعائلة آل النقيب وآل جميل وآل باش اعيان وآل بابان وغيرها ، فكثيرة وعديدة^{٥٥} .

ومن هنا تغدو عملية ربط الفن بعقيدة الفنان في هذا العصر عبثا لا طائل تحته ، وليس من الموضوعية تقسيم الشعراء الى اصحاب عقائد او اصحاب منافع ذاتية ، لأنهم جميعا لا يختلفون في ضيق افقهم ، ولا في سذاجة نظرتهم ، ولا في قلة اطلاعهم على قضايا عصرهم واحداثه الكبرى . والذي

٥٠ — انظر القصيدة كاملة ، ديوانه ج ٢ ص ٢٧ — ٢٩ .

٥١ — المصدر السابق ص ٢٠ .

٥٢ — المصدر نفسه ص ٢٦ .

٥٣ — المصدر نفسه ص ٢٧ .

٥٤ — المصدر نفسه ص ٢٩ .

٥٥ — المصدر نفسه ص ١٤ ، ١٩ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٥٢ ، ١٦٩ وانظر الجزء الاول من الديوان ص

نراه ، ان اصالة العقيدة السياسية او الاجتماعية لا بد وان ترتبط ارتباطا موضوعيا بقضية ثانية ، هي : عمق الوعي عند الفنان ، ومدى ما يتمتع به من حرية نفسية واحاطة بظروف عصره ومنجزاته .

فشعراء العراق ، وقفوا مع الدولة العثمانية في كل حروبها ضد الدولة الاجنبية . في حرب المورة عام ١٨٢٦ ايام السلطان عبد العزيز وحرب القرم ايام السلطان عبد المجيد عام ١٨٥٥ وفي الحرب مع اليونان ايام السلطان عبد الحميد عام ١٨٩٧ ، وكانت العقيدة الاسلامية هي التي تجمع بين الشعراء والدولة ، لكن هؤلاء الشعراء لم يمدوا ببصرهم الى اسباب هذه الحروب ، ولم يحاولوا معرفة اطماع الدول الأوروبية في (دولة الرجل المريض) الا ان كل ما نخرج به من دواوينهم فكرة واحدة يرددونها دائما وهي ، ان النصارى اعلنوا عصيانهم على السلطان فحاربهم وادبهم .^{٥٦}

واذا كانت تلك هي نظرة الشعراء ووعيهم بقضية العصر وما تتعرض له الدولة من افكار جديدة وحروب قومية تعصف بها ويشعوبها ، فماذا تركوا لعامة الناس وبسطائهم وأميينهم ؟ ومن هنا فان توجيه الشعراء لبعض الاحداث السياسية الكبرى يبدو مضحكا وفي غاية الغرابة.

وسنكتفي بالاشارة الى مثال واحد وحسب فالشاعر يعقوب الحاج جعفر الحلي يمدح السيد محمد القزويني في الحلة لأنه (ابرق الى السلطان عبد الحميد بتنزله عن عرش الخلافة على اثر الغائه الدستور) ، ويغض النظر عما اذا كان السلطان قد تسلم برقية السيد القزويني ام لم يتسلمها ، او ان الاحداث التي قادها جيش الاتحاد والترقي ضد السلطان قد اتاحت له تأمل تلك البرقية ، فان الشاعر قد جعلها هي السبب في تنازل السلطان عن عرشه وليس لاسباب اخرى . وقد اطمأن الشاعر الى ان ممدوحه قد فعل الواجب وخلع السلطان :

وغادرت رب القصر يرعد صاغرا لأمرك مذ فاجأته فيه مبرقا
فما دفعت عنه الفيالق عندما رأى كل حرف منك وافاه فيلقا^{٥٧}

٥٦ - الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر - ابراهيم الوائلي ص ٢١٦ . وانظر نماذج من هذا الشعر على الصفحات ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٦ ، ٢١٧ .

٥٧ - ديوان الشيخ يعقوب الحاج جعفر الحلي ص ١٢٦ - ١٢٨ .

نستطيع الآن ان نتبين ابرز الأغراض التي طرقها شعراء القرن ، وسنجدها اغراضا وموضوعات تقليدية ، كالمديح والثناء والغزل ، ثم شعرا دينيا تناول في اظهر موضوعاته : المدايح النبوية ، ورثاء آل البيت ، ثم نزعة صوفية قد تشيع في بعض دواوين الطبقة الثانية والثالثة من شعراء هذا القرن . كما نجد الاخوانيات واغراضا كثيرة شخصية اغلبها تافه وسخيف .

ولسنا في صدد بحث هذه الاغراض ، فلن نجد فيها جديدا او تطورا ، سواء في معانيها ، او في اسلوب الشاعر في تناوله لتلك المعاني . فهو يجاهد للوصول الى تقليد القدماء والسير على نهجهم ، وقلما يوفق الى ذلك ، كما سنرى ، لتمكن ذوق القرون المظلمة من روحه وثقافته ، وشيوع المحسنات اللفظية في نسيجه^{٥٨} . لكننا نريد الاشارة الى توزيع هذه الاغراض ومساحاتها التي احتلتها في دواوين الشعراء ، وما يمكن استنتاجه بسبب ذلك من قضايا فنية ترتبط بهذه المساحات .

فالمداح يكاد يحتل اكثر من نصف دواوين الشعر في هذه المرحلة ، فقد تضخم واصيب بالورم ، وسوف لن نجد شاعرا ، على اختلاف ميول الشعراء واتجاهاتهم ، تعفف عن هذا الغرض . وليس ذلك غريبا على شاعر هذا القرن الذي تلمسنا شيئا من ظروفه . ومن هنا يمكن فهم سبب ورود هذه العبارات : « قال في مدح بعض الأكابر » و « قال في مدح بعض الأشراف » و « قال في بعض الأمراء » ، كثيرا في دواوين الشعراء .

وأبرز ما يلاحظ على هذا الغرض ، ان الشعراء قد مسحوا ما بقي من كرامة للشاعر العربي ، فالعملية لا تحتاج الى اي موقف ، او مشاركة نفسية ما بين الشاعر وممدوحه . فالمصلحة متبادلة كما يصورها السيد جعفر الحلي مخاطبا ممدوحه :

انا يا محمد بالمديح مواظب فاسلم وانت على الجميل مواظب^{٥٩}

٥٨ - ممن بحث هذه الاغراض : ابراهيم الوائلي (الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر) . ويوسف عز الدين (الشعر العراقي في القرن التاسع) وداود سلوم (تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين) . تنتظر للتوسع .

أما توزيع الصفات وتكديسها ، على المدوح ، مهما صغر شأنه فتلك من بدهيات الشعراء . فليس السلطان العثماني هو الذي أصبح (خليفة الرحمن) بدل (خليفة رسول الله) عند عبد الغفار الأخرس ، في مدحه السلطان عبد العزيز الذي عرف بعمقه وتهتكه فصار (محترما) يقول :
خليفة الله في الاقطار محترم ان العزيز عزيز حيثما كانا^{٦٠}
وانما انتهى الأمر الى أن صار موظف بسيط مثل (راقم افندي) وكيل الاملاك المدورة ، كالامام المهدي المنتظر في عدله . عند السيد جعفر الحلي :

حكمك قد مهد اقطارنا فليس مظلوم ولا ظالم
الشاة والذنب سواء بها كنا قد ظهر القام^{٦١}

واذا انتهى المدح الى هذا النوع من الصفقات ، فسوف لا نصدم بالوان التحقير والصفات الذليلة التي يفخر عبد الباقي العمري ، مثلاً ، وهو سليل عمر بن الخطاب ، ان يطلقها على شخصه في المقدمات النثرية الطويلة والمملة في مدح السلطان او ولاته . مع حرصه الشديد على تثبيت لقبه الاثير عنده ، « خادم الابواب السلطانية وملازم الاعتاب الخاقانية »^{٦٢}

كما انه لا مبرر لعجب القارئ حين يرى شاعر العصر يتعامل بالمدح وغير المدح مع عائلة او عشيرة بالجملة فهو لا يكتفي بمدح رئيس العائلة الوجيهة ، او شيخ القبيلة ، وانما يمدح ويرثي ويهنئ ويؤرخ لكافة العائلة صغيرها وكبيرها ، افاضلها واراذلها . فعبارة « وقال رحمه الله في رثاء آل . ومدح فلان .. وبقية من يرجع اليه من عشيرته » عبارة مألوفة في دواوينهم^{٦٣} حتى ليذكر عن الشاعر وعلاقته بمدحويه عن العائلة « ... انه في ذكر اطايبيهم ومحاسنهم لا يفلت منهم احدا »^{٦٤} ب .

والذي يعنينا من شعر المدح علاقته بقضية الفن ومسألة الابداع في اعماق الشاعر . وليس من شك ان برم الباحث ، حين يتعامل مع موضوع المدح ، متأث من هذه المقدمات التي تدور في ذهنه عن المنزلة التي يحتلها

٦٠ - الطراز الانفس ص ٤٢٤

٦١ - سحر بابل ٤٠٧ .

٦٢ - الترياق الفاروقي ص ٢١١

٦٣ - انظر مثلاً : سحر بابل - ديوان السيد جعفر الحلي ص ٣٥٩ ، ٣٦٣ ، ٣٦٦

٦٤ - ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ٢٠

الفنان امام ممدوحه ، فهو ، دونما جدل ، أقل منه منزلة ، يخاطبه من مركز اضعف . وبذلك تهتز ثقة الباحث بهذا الفنان الذي لا يعبر عن مشاعره تجاه من يقاربونه في مشاكل الحياة ، فهماً ونظرة وممارسة . وانما يتقدم بفنه الى من يرجو عندهم المال ، او القوة ، او الجاه . وبذلك ، قلما تقارب الموقف النفسي ما بين الممدوح والشاعر في غرض كالمذبح ، وقلما خلص هذا الغرض من منفعة ذاتية ومطامح فردية خاصة تنبؤ عنها رسالة الفن الأصيل .

ومن هنا يتعامل الباحث مع نصوص المدح من خلال غابة الشكوك التي تنتابه نتيجة طموح الشاعر الخاصة ، وتطلعاته الفردية ، فتغدو عملية تقييم تجربة الفنان ، ومن ثم عملية الخلق الفني في اعماقه ، في غاية الصعوبة ، وقد تبدو لا مبرر لها على الاطلاق ، كما نراها في مدح شعراء العراق في القرن التاسع عشر .

وليس ما يشقي الباحث ان الشاعر يحتقر طبقته التي تربى وسطها فلم يقدم لها فنه وابداعه ، فتلك على ما يبدو ، قضية تاريخية شائعة بين الأمم لا تخص الشاعر العربي وحده^{٦٤} ، وانما هذا الذي يدور في اعماق الشاعر ، وهو يحمل ارث امته وتاريخها في لغتها وموسيقاها وصورها واساليبها ، ليضحي به جملة وتفصيلا ، ويقدمه طعمة سائغة من اجل قضية يومية عادية ، او غرض مادي تافه ، مما يجعل حرية الفنان النفسية ومواضع الصهر الفني في اعماقه ، عرضة للهزء والسخرية عند متلقيه ، حين تنتهي المناسبة وتدور الأيام .

(٧)

اما الغرض الثاني الذي يحتل جانبا كبيرا من دواوين الشعراء ، فهو الشعر الديني ويهمننا من قضية الشعر الديني ارتباطه بمشاكل الابداع والخلق الفني . ونحن نعلم ان ارتباط الشعر بالدين قضية طالما عالجها النقد من وجهة نظر تاريخية وفنية . فعلاقة السحر والنبوءة بالشاعر علاقة قديمة ، وثيقة في المجتمعات البدائية ، وفي عصر تكون العقلية الجماعية . ومن الوجهة الفنية ، فان (الالهام) وهو الاسم التقليدي لعامل اللاشعور في الابداع

ويليك - زارين ، نظرية الادب من ١٢٢ - ١٢٣ .

يرتبط في الفكر المسيحي - مثلا - بالروح القدس - ويرتبط عند اليونان بالآلهة ، وعند الشاعر الجاهلي بشيطانه ، وبذلك تختلف حالة الكاهن ، أو الشاعر ، أو النبي في هذا الموقف عن حالته العادية^{٦٥} .

ومعنى ذلك ان الموقف الديني عند الشاعر لا بد ان يرتبط بعالم خاص ، وحالة نفسية معينة ، قد تسمى (إلهاما) عند القدماء ، وقد تسمى (فجاءة) أو (انعدام الشخصية) عند المحدثين . ومحصلة الفن من كل ذلك ، ان اللاشعور يجد له متنفسا كبيرا من خلال هذه الاجواء الروحية ، فيكسب العمل الفني صفات الجودة والحيوية بتسليط عناصر التأمل والخيال المبدع .

فاذا اضفنا الى ذلك ان جوهر الدين ، ولاسيما الدين الاسلامي ، يدعو الى التأمل واطالة التفكير والنظر في الكون وظواهر الوجود وعدم الاكتفاء بأداء الطقوس ، بل معاودة النظر في علاقات الانسان بخالقه من جهة وبأخيه الانسان من جهة ثانية ، وعلاقاته بهذا الوجود من جهة ثالثة ، ادركنا تماما قيمة الاجواء الدينية واهميتها بالنسبة للفنان الأصيل ، وما تتيحه من فرص ممتازة للتعبير عن تأملاته وانفعالاته .

ولعل شهرة الشاعر عمر بن الفارض لم تذع الا بسبب هذه المواقف النفسية التي كانت تعتوره وتبهظه فيحسن التعبير عنها بما يشبه فيضا من الأحاسيس يقابلها فيض من الصور والخيال المجنح . وحتى شوقي نراه يسجل نجاحا ملحوظا في بعض قصائده التي استبطن بها تجارب البوصيري في همزيتة وبردته ولاميتة ، بالرغم من ان (البردة) التي عرف بها البوصيري هي تجربة مستبطنة ايضا عن قصيدة الشاعر كعب بن زهير حينما مدح النبي بعد اسلامه .

ان الشعر بطبيعة الحال ، ليس هو الدين ولا يمكن ان يكون بديلا عنه ، الا ان الشعر والدين يشتركان في اهتمامهما بمشكلة الايمان بالحياة والربط بين الطبيعة العامة للحياة وبين الظروف المعيشية في زمان ومكان معينين^{٦٦} . فاذا امكن القول بأن هدف الدين هو تنظيم الحياة واسلوب علاقات الانسان واغناؤه ، فان هدف الشعر التعبير عن الحياة ، وبهذا المعنى فانه من الممكن

٦٥ - نظرية الادب - ويليك ، وارين ١٠٩ .

٦٦ - الحياة والشاعر - ستيفن سبندر ، ترجمة مصطفى بدوي ص ٨٧ .

ان تكون للشعر مهمة دينية في ان يدفع الانسان الى مواقف ايجابية في سبيل عيشه وتنظيم حياته ، بل والتمرد على اوضاعه . فهل كان الشعر الديني في العراق ، خلال هذا القرن يحمل هذه السمات الايجابية ؟

لقد تمثل هذا الشعر في ثلاثة اتجاهات : مدائح الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، مراثي آل البيت ، الشعر الصوفي . والملاحظة الاولى على توزع هذا الغرض في الدواوين ، ان الاتجاهات المذهبية والطائفية قد اخذت دورها في اهتمامات الشعراء . فنجد ان معظم شعر المديح النبوي وشعر التصوف كان من نصيب شعراء السنة ، بينما يكاد شعراء الشيعة يختصون بمراثي آل البيت ومدحهم ، ويحظى عبد الباقي العمري عند شعراء الشيعة باهتمام خاص ومكانة عالية بسبب مجموعة من قصائده التي جاءت في مدح آل البيت وذكرهم سماها الشاعر بـ « الباقيات الصالحات » ٦٧ .

ولئن ابتعد شعراء الشيعة ، عن التصوف ، فان اهتمامهم بآل البيت ، ولاسيما في تصوير مقاتلتهم ونكباتهم مرده الى الوضع السيئ الذي صنعت له الدولة العثمانية ، فلقد اعتبرتهم اقرب الى الفرس ودولة ايران بسبب التشابه في المذهب الديني ، فحاربتهم وابعدت ابناءهم عن مناصب الدولة ، بل ذهب بعض الحمقى من سلاطين آل عثمان كالسلطان سليم مثلاً الى ابعاد من ذلك ، اذ حصل على فتوى بقتل جميع الشيعة الموجودين في البلاد العثمانية باعتبارهم مرتدين عن الاسلام ٦٨ .

ومن هنا وجد الشاعر الشيعي متنفسه في مصيبة الحسين بن علي خاصة ، وآل البيت عامة ، فاذا بدواوين الشعراء عامرة بهذا الادب الحزين المليء بالآلام والاحزان والدموع ، حتى غدا رثاء آل البيت ومدحهم غرضاً تقليدياً ، ومهمة من مهام اي شاعر ، لا يحيد عنها ، سواء اكان الشاعر ذائع الصيت في ديوان مطبوع كالسيد حيدر والسيد جعفر الحلين وابراهيم الطباطبائي وعبد المحسن الخصري وابن كمونة ام لم يشتهر كهؤلاء ممن ترجمت لهم بعض المؤلفات ٦٩ .

- ٦٧ - الترياق الفاروقي ص ٨٩ - ١٢٨ . وانظر كثرة الاشارة اليها في ترجمات شعراء الحلة واخبارهم ، البابليات - محمد علي اليعقوبي ج ٢ . وفي نهضة العراق الادبية ، البصرة .
- ٦٨ - البلاد العربية والدولة العثمانية - ساطع الحصري ص ٢٢ وما بعدها .
- ٦٩ - انظر ترجماتهم واخبارهم ونماذج من قصائدهم ، شعراء الفرس - علي الخاقاني . والبابليات للشيخ محمد علي اليعقوبي ج ٢

أما الشعر الذي قيل في مدح الرسول ، فأول ما نلاحظ عليه ابتعاده عن التعامل المباشر مع ما يمكن ان توحيه سيرة الرسول الكريم لشاعر العصر . فلم يلتفت مثلا الى شخصيته باعتباره ثائرا ومجددا ومصلحا وداعية في سيرته واحاديثه الى حياة جديدة وآفاق انسانية رحبة ، يفقدها عصر شعراء القرن كل الافتقاد ، وانما اتجه الشعراء الى تخميس وتشطير ما ذاع واشتهر من نصائد قيلت في مدح الرسول كهمزية البوصيري ولاميته المعروفة بالبردة ، وبعض قصائد عمر بن الفارض^{٧٠} ، ولئن بدت همزية البوصيري ذات المطلع :

كيف ترقى رقيق الانبياء يا سماء ما طاولتها سماء

على حظ وافر من الصور والخيال والاحاسيس ، فان الشاعر العراقي في هذا القرن ، كان حريصا على تقليد كل ذلك ، واقصى غاياته ان يلحق بشيء منه ، فهو يكرر المعاني ويعيد الصور ولا نجد في عواطف الشاعر واحاسيسه غير صدى لوجدان الشاعر القديم ، كالذي نلمسه بوضوح في معارضة عبد الباقي العمري ، مخمسا قصيدة البوصيري الهمزية^{٧١} .

وبذلك فقد اضاع هذه الامكانية الضخمة التي اتاحها له الدين ، كما اضاع غيرها من الامكانيات في اغراض اخرى . فاذا بالاتجاهات الثلاثة ، مدح الرسول ، وراث آل البيت ، والشعر الصوفي ، تنتهي الى شكل من اشكال التقليد والضعف والبعد عن عالم الفن الاصيل المبدع . فقصائد المدح النبوي صارت نظما لسيرة الرسول ، وسردا لصفاته وأخلاقه ، فاذا بالشعراء امثال الملا حسن البزاز ومحمد شيت الجومرد ، والالوسيين : نعمان ومحمود شكري في قصائدهما القليلة ، يضيرون في اعماق التقليد لغة ومشاعر وصورا ، ويجتهد محمد شيت الجومرد فيضيف للنبي الكريم مجموعة غير هينة من « الخرافات الصوفية التي يسخر منها التاريخ ويتبرأ منها كل مسلم »^{٧٢}

٧٠ - خمس عبد الباقي العمري كافية ابن الفارض ، انظر الترياق الفاروقي ص ٨٢ . اما بشأن البردة والشعراء الذين شطروها وخمسوها كثيرون ، انظر بشأنهم (الشعر العراقي في القرن التاسع عشر - يوسف عز الدين ص ٩٧ وما بعدها) .

٧١ - الترياق الفاروقي ص ٧ - ٦٤ .

٧٢ - الشعر العراقي في القرن التاسع عشر - يوسف عز الدين ص ١٠٦ . وانظر نماذج من هذه الامثلة : ديوان حسن البزاز المطبوع مع ديوان الجومرد - مصر ١٩٠٥ الصفحات : ٣٦ ، ٤٧ ، ٤٨ . وانظر ديوان الجومرد ص ٤ .

« واذا بشعر مراثي آل البيت ينتهي الى ندب سنوي يلقي على منابر العزاء ، يجيده الشاعر ويحسنه ، لاستدرار الدموع على آل البيت وما حل بهم . وتصوير مصارعهم ونكباتهم ، حتى اكتسب السيد حيدر الحلي في هذا الشأن لقب « سيد شعراء النذب والمراثي »^{٧٣} ، لكثرة رثائه وبكائه على الأئمة من آل البيت الى الحد الذي جعل الحياة لدى سامعيه ، بآئسة حزينة فخاطبه بعضهم « ان رثاءك يحجب الينا الموت »^{٧٤} .

اما الشعر الصوفي فانتهى مقسما بين الطرق الصوفية المشهورة في العراق ، القادرية (نسبة الى الشيخ عبد القادر الكيلاني) والرفاعية (نسبة الى الشيخ احمد الرفاعي) والنقشبندية (نسبة الى الشيخ خالد النقشبندي) . وحرص شاعر الطريقة على اثبات معجزات شيخه وخوارقه غير المعقولة : كعلم الغيب ، والحضور والاسراء بالنسبة للشيخ الكيلاني ، وتقدير الشيخ احمد الرفاعي كف الرسول التي برزت له من بين جدران القبر .^{٧٥}

وهكذا اختلط وحي الدين عند الشاعر بمجموعة غريبة من الطقوس والعبادات ، ولم ترفض عقليته المحدودة وأفقه الضيق تلك الخرافات والأوهام التي لحقت بالسيرة النبوية وبآل بيته ، او برجال المتصوفة وأصحاب الفكر الديني خلال عصور الظلام التي مرت على الأمة الاسلامية .

وغير هذين الغرضين : المدح ، والشعر الديني ، تحتل دواوين الشعراء أغراض تقليدية أخرى كالغزل والنسيب والخمرة ووصف مجالسها ، والرحلة الى الممدوح « وتجيء هذه الأغراض عادة في مقدمات القصائد المطولة ، ولاسيما عند الآخرس وابراهيم الطباطبائي^{٧٦} . ثم اغراض شخصية بحتة ، معظمها تافه سخيف ، تكشف لنا مقدار انحطاط الفن الشعري بما وصل اليه الشعراء من القول في غليون^{٧٧} ، او مسبحة^{٧٨} ، او وصف سماور شاي^{٧٩} ،

٧٣ - البابليات - اليعقوبي ج ٢ ص ١٥٤ .

٧٤ - ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ١٠ .

٧٥ - انظر الفصل الثالث من (الشعر العراقي في القرن التاسع عشر - يوسف عز الدين) بعنوان (الشعر الصوفي) ص ١٣٥ .

٧٦ - انظر ديوان الآخرس (الطراز الانفس) ١٤ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٣٦ . وانظر ديوان ابراهيم الطباطبائي ١١ ، ١٤ ، ٨١ ، ١٥٤ .

٧٧ - سحر بابل ١٩٩ .

٧٨ - المصدر السابق ٤٦ .

٧٩ - ديوان ابراهيم الطباطبائي ٢٧٨ .

و شكر على هدية رز^{٨٠} ، او تاريخ بناء غرفة^{٨١} ، او طلب فروة لتقي الشاعر
برد الشتاء^{٨٢} ، او وصف عشاء أكله هر^{٨٣} .

أما تقريظ الدواوين والكتب والرسائل ، والتهاني بزواج او اطلاق
عذار ، فكثير كثرة تجعل قراءة ديوان الشاعر عملية منفرة تبعث على الخمول
والضيق .

(٨)

لقد انتهت دراستنا لدواوين اغلب شعراء هذا القرن الى تحديد مجموعة
من الظواهر الفنية تؤكد مشكلة العقم في قصيدة الشاعر ، تركت آثارها
السيئة في قصيدته وفي بروز مجموعة من الظواهر الشعرية المنحرفة . واول
ظواهر العقم الفنية : انحطاط الخيال :

تمثل عملية التخييل الأساس الأول الذي ينطلق منه الفنان ، بعد
انفعاله ، ليضع احساسه ومشاعره وصوره الكثيرة المنثالة في شكل فني
منظم ، ومن الصعب تماما خلو الشعر من عنصر الخيال ، والا غدا كلاما
عبثا لا قيمة له . قد يكون خيالا (اوليا) يشترك فيه مع سائر الناس فلا
يتفرد عنهم بشيء ، وربما كان خيالا سلبيا او (ايهاما) Fancy ، وذلك
ما يشترك فيه معظم الشعراء وقد يمتلك القدرة على الخيال الخلاق المبدع وتلك
سمة الشعراء العمالقة وهم قلة في تاريخ الفن الانساني ، الا ان المهم توفر
عنصر الخيال في احدى نسبه أو درجاته في عملية التعبير .

وفي قضية الخيال يعيننا هنا جانبان :

الأول - طبيعته :

وطبيعة الخيال الذي نقصده ليست اشكاله ، وانما درجة الفرق بين
خيال الرجل العادي وخيال الشاعر . وليس من شك في ان (التعاطف

٨٠ - سحر بابل ٢٥٠ .

٨١ - الترياق الفاروقي ٢٤٥ ، ٢٤٩ ، ٢٥١ .

٨٢ - ديوان صالح الكواز ١٢٢ .

٨٣ - سحر بابل ٢٦٨ .

الوجداني (مع الاشياء موجود عند جميع الناس . لكنه يكون أكثر خصوصية وأشد تكثيفا وتهذيبا عند الشاعر في تعامله مع الأشياء ، والامتداد خلال المستقبل والغائب وكل ما يمكن ان يكون بعيدا عن دائرة الآني . بمعنى ان الشاعر ، من خلال قدرة الخيال وقوته يبدو أكثر مقدرة على الالتحام بالاشياء والموضوعات التي يتقبلها حسه ، وفي درجة التوحد هذه يكمن الفرق الحقيقي بين الشاعر والرجل العادي ، فالشاعر أكثر اقتدارا على التحرر من الادراك المادي للأشياء بل هو « أكثر قدرة على رؤية هذه الأشياء على حقيقتها »^{٨٤}

وهذه القدرة هي ما يمكننا اعتمادها تماما للتفرقة بين انحطاط الخيال وابداعه . اما اذا تساوت خيال الشاعر في (تعاطفه الوجداني) مع خيال الرجل العادي فانه لن يكون ثمة فرق بين عملية الابداع الفني وعملية الثثرة والكلام العادي .

ان شعراء العراق في هذا القرن لا يمتلكون هذا الخيال ذا القدرة المتمكنة من توحيد الأشياء ، فلا يختلفون كثيرا عن الناس العاديين في تخيلهم . ولعل الرجل العادي لا يصل خياله الى هذا المستوى الهابط كما نجده في قول عبد الغفار الأخرس :

ألم ترهم صرعى كأن دماءهم تسيل كما سالت معتقة الخمر^{٨٥}

ويغض النظر عن أوليات الصورة التي نعرفها من ان الشاعر عراقي يصف قتل العراقيين على يد الوالي نجيب باشا ، ويغض النظر - ايضا - عن الخطأ في التركيب الذي وقع فيه الشاعر حين اضاف الصفة للموصوف (معتقة الخمر) وكان يقصد (الخمر المعتقة) ، فان خياله غير المبدع لم يسعفه حين تحدث عن (مسيل الدم) غير ان يقدم صورة في اللون فحسب (قدم القتلى في حمرة يشبه الخمرة المعتقة) اما حركة (مسيل الدم) فقد كبا عنها خياله العادي ، فلم يستطع ان يختصر الجزئيات ويقدمها في صورة متوحدة كاملة .

ونجد الظاهرة اشد وضوحا في خيال عبد الباقي العمري حين وصف صديقه الشاعر عباس النجفي فقال :

C. Day Lewis, The poetic. Image London. 1959. P.24. — ٨٤

٨٥ - الطراز الانفس ص ١٦٨ .

تباشيره لاحت فصاحت بلابل

وغنى هزار الروض في الروضة الغنا

تبسم عباس ومطلعه الاسنى^{٨٦}

وسل الدجي من غمده باترا حكى

نجد في البيت الأول هذا البطء في سرد الجزئيات دون عاطفة وخيال
عنيف يوحد بينها . وما يزال عامة اهل العراق يقولون (غرد البلبل) ولا
يقولون (صاح البلبل) كما يقول العمري ، اما البيت الثاني فقد جاء
يصور - بمنتهى القبح والرداءة - صورة لابتسامة صديقه الشاعر عباس
النجفي . وفي الوقت الذي اراد جمال الابتسامة وعذوبتها بدليل البيت الأول
(لاحت التباشير ، صياح البلابل ، غناء الهزار ، الروضة الغناء) ، الا ان

خياله التجزيئي الموهن انحط انحطاطا فاحشا فقدم صورة تطفح قسوة
ووحشية ورعبا . فاذا بابتسامة (عباس) تحاكي (شفتين سوداوين
كالدجا) برزت بينهما اسنانه (كالسيف الباتر) بحركة مخيفة مرعبة بدلالة
اللفظ (سل) . ونتساءل : اين رؤية الأشياء على حقيقتها بقوة التخيل ؟
وكيف بدا التلاحم معها ؟

ولا شك ان رجلا سويا يمتلك رهافة وذوقا فنيا - غير الشيخ عباس - لا
يرضى لنفسه ان توصف ابتسامته بمثل هذه الصورة الرديئة . ولعل اي امرأة
في هذه الدنيا لا ترضى ان يصورها شاعر كالذي فعله السيد محمد سعيد
الحبوبي حين وحد بين الأشياء على هذا النحو :

وبدت شمسا لها الجعد بروج ويخديها لمرتاد مروج
جادها ماء الصبا فهو يموج وعليها الخال لما طفحا

قلت فك قيدي يا ذا الحبش^{٨٧}

ان فكرة ايحاءات المرأة من خلال تشخيصها وربطها بمراثي الطبيعة
لدى الشاعر ، فكرة بارعة حين يتناولها خيال الشاعر المبدع ، كالذي نقرأه
عند بدر شاكر السياب مثلا حين قدم مجموعة من الصور الحزينة لعيون

٨٦ - الترياق الفاروقي ٢٦٣ .

٨٧ - ديوان الحبوبي ص ٨١ .

حبيبته ، وهو يرحل عنها مشردا :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
او شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالاقمار في نهر
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
كانما تنبض في غوريهما النجوم^{٨٨}

ولسنا بصدد عقد المقارنات ما بين الخيال الرومانسي والخيال الكلاسي ، لكننا نريد تأكيد مفارقة هامة جدا تتضح لنا في ان السياب لم يقدم لنا هذه الصور الجزئية من الطبيعة ليربط بينها ربطا عقليا ، وانما قدمها وقد تحققت فيها تلك الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ، ووجدنا الخيال قد عمل بالتاكيد على تحقيق هذه العلاقة الجوهرية ما بين الانسان والطبيعة . وقامت العاطفة بالرباط الخفي الذي شد كل تلك الصور السريعة غير الناشئة الى بعضها بحيث يحس المتلقي بهذا الحزن الهادئ العميق وقد تنافذ مع الطبيعة التي خلع الشاعر عليها احساسه ورؤاه .

أما الحبوبي فقد جاءت ابياته وقد شدها الى بعضها رابط عقلي بارد مجرد من احساس الشاعر وعاطفته . ولم يستطع الخيال - لعدم قدرته - ان يوحد ما بين أجزاء الصور ولا ان يوحد ما بين اعماق الشاعر والطبيعة ، وبدا الشاعر وكأن الموضوع مفروض عليه من الخارج وليس نابعا من اعماقه كما كان عند السياب . وهكذا جاءت الصور منفصلة تمام الانفصال عن بعضها ، وكان لغياب الخيال الاصيل الأكثر تكثيفا وتهذيبا اكبر الأثر في هذه الرداءة التي طغت على كل الاستعمالات الاستعارية ، فقد جعل الشاعر من خد الحسناء الصافي مرجا معشوشبا ، وجعل من (الخال) ، الذي طالما جمل خد المرأة في كل الشعر العربي ، طفحا جلديا مقززا ، وأكثر من ذلك صور هذا الخال (حارسا حبشيا) يقيد حركة الشاعر ويحبسه . فهل هذا خيال شاعري ؟ ام ان الفن يمكن ان يهبط الى هذه الدرجة من السهاجة والدماغة ؟

٨٨ - انشودة المطر . الطبعة الاولى - ١٩٦٠ ص ١٦٠ .

الثاني - نتاج الخيال (الصورة) :

ان النتاج النهائي لعملية التخيّل هو توليد الصور وخلقها بالتشبيه او الاستعارة او النعت ، والصورة اخطر ادوات الشاعر بلا منازع . ويمكننا ان نضع على الرف نصف شعر القرن التاسع عشر دون تردد لأنه شعر لا يتعامل بالصور ، وانما هو تقرير محض لحقائق ، وهي ليست من مهمات الشعر ، كقول عبد الباقي العمري مثلا :

اعزيك مولاي عبد الحسين بفقدان صنوك عبد الحسن^{٨٩}
او قول السيد جعفر الحلي :
ايا اهل السماوة خبروني اما فيكم فتى يأوي المخوفا^{٩٠}
او قول ابراهيم الطباطبائي :
كل صنع مصور في الوجود هو صنع المصور الموجود^{٩١}

وهذا النوع من النظم كثير في الدواوين . اما النوع الثاني ، وهو ما جاء معبرا بالصور ، فيهمنا التعرف على درجة النضج في هذه الصور . واذا كنا قد تلمسنا درجة جمود خيال الشعراء ، ووضعنا في الاعتبار ان الخيال في حد ذاته لا يبدع مادة جديدة ، بل يفعل فعله على الجمع بين الاشياء والتصورات والانفعال بعضها الى بعض فيحلل ويركب ويكبر ويصغر ليبدع صورة جديدة بحيث « يغدو كل من الفكر والشعور موحدا ، ولا ينفصلان في التعبير الفني »^{٩٢} ، عند ذاك ادركنا ان جمود الخيال وانحطاته لا يمكن ان ينهض.. بهذه المهمة الصعبة ، وهي (توليد الصورة الجديدة) ، لأن ابداع الخيال يعني بالضرورة قابليته على صنع (المركبات الجديدة) . وهذه المركبات (الصور) يفترض في اصلتها ثلاث سمات :

الجدة ، والتكثيف ثم الایحاء . ولنفحص نماذج من صور الشعراء :

٨٩ - الترياق الفاروقي ٢٨٢ .

٩٠ - سحر بابل ٣٠٩ .

٩١ - ديوان ابراهيم الطباطبائي ٧١ .

٩٢ - يقول جورج والي « .. اميل للاعتقاد ان الشعور ليس شيئا يضاف الى الصورة الحسية ، وانما الشعور هو الصورة ، يبقى مستقرا في الذاكرة مرتبطا بمشاعر اخرى محورا لها ، وعندما تتبثق هذه المشاعر للضوء فانها تتخذ شكل الصورة » .
انظر

يقول السيد جعفر الحلي واصفا كأس الخمرة :

قد اغرقت كسرى ومن في جنبه فطفت قلانسهم على جنباتها^{٩٣}

هذه الصورة ليست جديدة لا في خيالها ولا الفاظها ولا في تركيبها ، فقد اخذها عن صورة ابي نؤاس :

قرارتها كسرى وفي جنباتها مها تديرها بالقسي الفوارس
فللخمر ما زرت عليه جيوبها وللماء ما دارت عليه القلانس^{٩٤}

والظاهر أن جعفر الحلي لم يفهم صورة ابي نؤاس ، ولا حركتها في توزيع كل من الماء والخمرة على حدود الصور المنقوشة داخل الكأس ، كما لم يفهم هذا التناظر الذي قصد اليه ابو نؤاس ما بين حركة البيت الأول في لوحة رسمها وما بين اللوحة الثانية التي جاءت في البيت الثاني بحيث لا يمكن قسم تلك العلاقة التي تربط اللوحتين . اما الحلي فقد فصل العلاقة اولا وبذلك اسقط عناصر اللوحة الأولى ، ثم من خلال المبالغة المفرطة احل الفوضى بدل النظام والعيب بدل قوة التخييل فاذا الكل قد غرق في الخمرة : كسرى ومن في جنبه ، والقلانس نتيجة ذلك طغت على سطح الكأس .

واشتهر السيد حيدر الحلي برثاء آل البيت حتى « ناح جده الامام الحسين واولاده الأئمة من بعده نوح الثكالي »^{٩٥} . اما كيف صور ذلك فكقوله :

عجبا للعيون لم تغد بيضا لصاب تحمر منه الدموع
وأسى شابست الليالي عليه وهو للحشر في القلوب رضيع
اين ما طارت النفوس شعاعا فلتسير الردى عليه وقوع^{٩٦}

فما الجديد في صور الشاعر ؟ اليس الشعر العربي منذ الجاهلية حتى اواخر العصر العباسي حين يصور بالمبالغة ، شدة الحزن وكثرة البكاء بمسح سواد العيون وابيضاضها ؟ الم تجيء هذه الصورة في القرآن الكريم عن حالة

٩٣ - سحر بابل ١٠٧ .

٩٤ - ديوان ابي نؤاس . ط الحميدية ١٣٢٢ مصر . ص ٢٧١ .

٩٥ - ديوانه ج ١ ص ١٢ .

٩٦ - المصدر السابق ص ١٣ .

يعقوب حين اكثر من البكاء على ابنه يوسف « وابيضت عيناه من الحزن » ؟
وقد جاءت في بيت الشريف الرضي من قصيدته التي رثى بها الصابي :
سودت ما بين الفضاء وناظري وغسلت من عيني كل سواد

والصور الأخرى (احمرار الدموع) (شابت الليالي) (أسي رضيع في
القلوب) (طارت النفوس شعاعا) (طيور الموت التي تقع على ساحات
الحرب) ليس فيها من جديد . ولسنا نريد تتبع كل هذه الصور في الشعر
العربي القديم فهي مكرورة معروفة . لكننا سنكتفي بالإشارة الى صورتين
منها . ولا نشك ان اثنين لا يختلفان في ان صورة (طارت النفوس شعاعا)
منقولة مع سوء التصرف من قول الشاعر الخارجي قطري بن الفجاءة :

اقول لها وقد طارت شعاعا من الابطال ويحك لن تراعي
وسوء تصرف السيد حيدر انه بدل تجريد الاستعارة عند الشاعر القديم من
المشبه الى استعارة شخص فيها المشبه به وهو (النفوس) في الوقت الذي
نجح الشاعر القديم في حذفها واضفى بذلك نوعا من الغموض المثير عند
متلقيه ، فالمخاطبة داخلية والحوار قائم ما بين الشاعر ونفسه التي تحدثه
بالهرب من ساحة القتال . فهو لا يريد ان يذكرها مفضلا ان يعطيها سمة
المجهول الخطير .

اما صورة (وقوع طيور الموت) فما اكثر ما ترددت عند شعراء العصر
العباسي خاصة ، بشار ، والمتنبي ، وابي تمام ، حتى يمكن تسميتها
(بالصورة الرمزية التراثية) لاستقرار مفهومها في ذهن الشعراء . فالمتنبي
يقول :

يطمع الطير فيهم طول اكلهم حتى تكاد على احيائها تقع^{٩٧}
وتلج هذه الصورة على ابي تمام كثيراً ، فمرة يقول :
وقد ظللت عقبان اعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل^{٩٨}

ومرة ترد عنده بهذه الصورة (طيور الهلك) في قوله :

٩٧ - ديوان المتنبي - شرح العكبري . ج ٢ ص ٢٢٥ .

٩٨ - ديوان ابي تمام - تحقيق ، محمد عبده عزام . المجلد الثالث ص ٨٢ .

ثمت طيور الهلك في اوكارها فتركّن طير العقل غير جثوم^{٩٩}

ولا شك ان صورة (طيور الهلك) أكثر كثافة وايحاء من (طيور الموت) على اننالا نريد مقارنة صورة شاعر هذا القرن بصور الشعر القديم ومدى افادته منها لكن الذي يعنينا مدى الجودة التي يطالب بها خيال الشاعر دائما بمعنى قدرته على التحليل والتركيب والجمع والحذف من هذا القديم ، ومن ثم اقامة المركبات الجديدة .

مخيلة شاعر القرن :

ان مما يوضح طبيعة صور الشاعر ومدى نضجها التعرف الى مخيلته ونوعها . ولقد وجدنا ، بعد تأمل شعراء القرن التاسع عشر ودواوينهم ، انه يمكننا وصف مخيلة الشاعر بـ (الصناعية) و (التزيينية) وهي سمة لمخيلة التيار الكلاسي عامة^{١٠٠} ، ومن هنا يمكن ان يوصف اصحابها بالهرة والحقاق المتمرسين الماهرين ، ولا شك ان تلك الصفة عامة ، واطار واسع يجمع معظم شعراء العربية كبيرهم وصغيرهم . ولذا يصح ان نسمي مخيلة شاعر القرن التاسع عشر بأنها (صناعية غير ماهرة) تبدو في اضعف اشكالها وفي اسوأ درجاتها قدرة على التركيب والتجديد . والنتيجة النهائية لهذا النوع من المخيلة . انها تقدم عادة الصورة التزيينية ، وهي في رأي هنري ويلز : أكثر الاشكال فجاجة من الناحية الجمالية^{١٠١} .

يقول محمد سعيد الحبوبي :

صبح محياك بليل العذار	اسفر أم ليل بدا في نهار
وصدغك الملوحي ام عقرب	يلسع احشائي فيعبي القرار
فالصدغ من أس ومن نرجس	عيناك والخدان من جلنار
ايا اخا الغصن اذا ما انتنى	ويا أخا البدر اذا ما انار ^{١٠٢}

اول ما نلاحظه على هذه الصور سذاجة التشبيهات فيها ، في البيت الأول شبه وجه المرأة الابيض محاطا بالشعر الاسود باضافة (صبح) الى (محياك) و (ليل) الى (العذار) ، ثم جاء بهذين التشبيهين ليقابلهما مع

٩٩ - المصدر السابق مجلد ٣ ص ٢٦٦ جاءت (طيور الموت) . وفي ديوان ابي تمام طبروت ١٨٨٩ جاءت

(طيور الهلك) ص ٢٦٦ .

١٠٠ - ويليك - وارين : نظرية الادب ١٠٧ .

١٠١ - المصدر السابق ص ٢٥٩ .

١٠٢ - الديوان ٢٥٦ .

صورة (ليل بدا في نهار) والظاهر ان الشاعر قد اسف (اي لم يقع على المعنى باصطلاح القدماء) ، فلقد كان يريد عكس ما اظهر ، اي يريد (نهارا بدا في ليل) لتكون المجانسة بين التشابهات متناظرة . واختص البيت الثاني بالحركة (فالصدغ الملوي) يشبه (العقرب) في حركته . واختص البيت الثالث بتقسيم الألوان : الصدغ يشبه الآس ، ولا ندري وجه الشبه فالآس اخضر وشعر الصدغ اسود كما افهمنا الشاعر في البيت الأول . ثم (العينان) صفراوان (كالنرجس) و(الخدان) أحمران (كالجلنار) أما البيت الرابع فانتهى الى الصور الكلية : فالمرأة تشبه (الغصن) في (التثني) و(البدر) في (الطلعة) .

وهكذا يحرص الشاعر على تزيين صوره ، فمرة بالألوان على حدة ومرة بالحركة ، ومرة بالنتائج النهائية التي يقصدها ، وبالرغم من هذه المبالغات السمجة وتكرار الشاعر لذوق القرون المظلمة في صفات المرأة ومشبهاتها ، وما يمكن ان تمثله هذه الزخرفة في طباق البيت الأول (الصبح - ليل) (ليل - نهار) فان ما يعنينا في ذلك كله علاقات الصور اولا ، ومماثلاتها ثانيا . فالعلاقات بين حدود الصور ظلت متصلة منفصلة كما هي ، ثابتة لا تؤثر إحداها بالآخرى اطلاقاً ، وكأنه ليس من حلة بين صورة وأخرى في نسيج موحد . وبذلك فقدت هذه الصور الجزئية حيويتها واتسمت بالجمود وفقدت القدرة على التشكل والتركب مع غيرها .

اما مماثلاتها ، فنعني ان كل صورة مادية جاءت تشبه صورة مادية أخرى مماثلة . وليس ذلك هو العيب ، انما ظلت حسيتها منسوية الى عالم الطبيعة الخارجي . اما عالم الشاعر الداخلي فليس من صورة نسبت اليه او ارتبطت به . وحتى صورة (الصدغ - العقرب) اعطاها الشاعر بعدها الخارجي فحسب ، اذ اصر على استعمال لفظة (تلسع) وهي الصفة الخارجية المادية للعقرب ، وبذلك ترك لأحشائه وصفا ماديا جامدا دون اثر نفسي .

ولعل طبيعة مخيلة عبد الباقي العمري اكثر وضوحا لسمة الصور التزيينية غير الماهرة . وسنكتفي بمثل من شعره يسميه (الابداع) :

وشادن ثعلي اللحظ ناظره لم يبق من رفق للصب ان رمقا
من نبل الحاظه عن قوس حاجبه اذا رمى مهجتي او للحشا رمقا

لم اخش من وقعها ضيرا او لا ضررا
اذا تصورت من اصداغه حلقا ١٠٣

أول ما يلفت النظر الى مخيلة الشاعر الصناعية ، هذا التزويق الخارجي باستعماله الجنس تاما وناقصا وبهذه الكثرة ، في البيت الأول (رمق - رمقا) وفي الثاني (رمى - رمقا) وفي الثالث (ضيرا - ضررا) ويشترك البيتان الأول والثاني بقافية واحدة من الجنس التام (رمقا) . كما نحس محاولة الشاعر وضع الكلمات (اللحظ - الحاجب) (المهجة - الحشا) في البيت الثاني لتتخذ شكل المعارضة وتوحي بصناعة الطباق . اما الصور فجاءت ساذجة في التشبيه : للحاظ تشبه النبل ، والحواجب تشبه الاقواس ، والأصداغ تشبه الحلق . اما (الابداع) الذي يعنيه الشاعر ، فهو الذي احال الصور ، لا الى صناعة وزخرفة وتزيين فحسب ، انما الى سخرية ودمامة ، فالشاعر يقصد في البيت الثالث : ان لا ضرر عليه من هذه (النبال) لأنه سوف ينجو من السقوط على الأرض حين يتعلق باصداغ حبيبته التي يتصورها (حلقا)

وليس من المعقول ان نسمي هذه النتيجة ، المسرفة في العقم والتصنع ، تركيبا جديدا ابدعه خيال الشاعر ، فليس هذا الخيال يمكن وصفه بالعمق والاصالة . واذا كان هذا النوع ، من التخيل هو (الابداع) كما يسميه العمري فيمكننا ان نتصور سواه من الشعر الذي هو اقل مرتبة .

حسية الصور وبصيرتها :

لا شك ان الخيال في تكوينه (المركبات الجديدة) لا يمكنه الانطلاق من خلفية تجريدية محضة لينتهي الى صور حسية مشخصة . فلا بد له اذن من استعمال الفاظ ذات طابع حسي ليقدم صورة ممكنة التخيل . بعيدة عن التجريد او التقرير . الا ان ذلك لا يعني ان يقصد بهذه الالفاظ الى ما تعنيه من محسوسات ، وانما يقصد من وراء هذا الاستعمال « تمثيل تصور ذهني معين ، له دلالة وقيمتة الشعورية » ١٠٤ ، او كما يقول ريتشاردز « ان تأثير الصور الحسية ليس وضوحها كصورة بقدر ما هو طبيعتها كحدث ذهني مرتبط على الاخص بالاحساس ، كما ان استجابتنا الفكرية والانفعالية لها

١٠٣ - الترياق الفاروقي ٣٩٩ .

١٠٤ - التفسير النفس للادب - عز الدين اسماعيل ٧٠ .

تعتمد على كونها عن خلال هذه الحقيقة « ممثلة للاحساس . اكثر من كونها
(متماثلة ، حسيا مع هذا الاحساس « ١٠٥ .

وخلاصة ما نعنيه : ان الالفاظ الحسية ليست هي هدف الشاعر .
وانما هي وسيلة لتحفيز الشاعر ، واستثارة الحواس . وتنشيط ملكة التخيل
عند المتلقي لفهم الصورة التي يبدعها الشاعر من خلال اقامة علاقات جديدة
بين الالفاظ ذات المدلولات الحسية .

اما شاعر القرن التاسع عشر فاهتمامه منصب على الالفاظ الحسية
يتعامل بها ويقصدها ويثير تماثلها الحسي في ذهن المتلقي : اكثر من عنايته
باقامة العلاقات السريعة الخاطفة الجديدة فيما بينها لخلق صوره . يقول
الحبوبي ، وهو اكثر شعراء عصره اهتماما بالصور :

ثقلك التمويج يا ردفه فانئت يا ذا الخصر من خففك
وانت يا مبسمه لؤلؤ قد رقت ترصيفا فمن رصفك ١٠٦

فالفاظ البيتين كلها حسية (التمويج) ، (الخصر) ، (مبسم) ،
(لؤلؤ) ، (ترصيف) . والأفعال كذلك حسية (ثقلك) (خففك) (رقت)
(رصفك) . اما الصور . واقامة العلاقات بين هذه الالفاظ الحسية ، فقد
جاءت في المرتبة الثانية من اهتمامات الشاعر . واذا بالتشبيهات عادية جدا
: الردف ثقله التمويج (الخصر مخفف) (المبسم يشبه اللؤلؤ)
(الاسنان مرصوفة كاللآلئ) . وهكذا حشد الشاعر كل هذه المحسوسات
لذاتها فحسب دون ان يثيرها ويركبها تركيبا يذهل متلقيه عن مادية الالفاظ
لمحسوسة ذاتها .

وهذه الصور ، كما راينا ، كلها بصرية ، بمعنى انها ترتبط ارتباطا
وثيقا بالرؤية الوصفية الخارجية للأشياء ، فهي اقرب الى السطح منها الى
اعماق الشاعر ذاته . ومن هنا برز بوضوح هذا التحكم المنطقي والعقلانية
الكاملة في اقامة الحدود ما بين الصور وتوزيعها في اشطر الابيات . ولعل
سيطرة العقل الواعي لدى الشاعر قد ادت الى نتيجتين سيئتين تماما :

الأولى : وضوح كامل وجلاء تام وتفصيل كثيرة ، وذلك يكفي لانهاء فاعلية
الصور ويقضي على كل اثر ايحائي في متلقيها . اذ لا شك ان المعادلة ما بين

١٠٥ - مجلة الثقافة - القاهرة . العدد الثالث . اغسطس ١٩٦٢ .

١٠٦ - الديوان ٢٨٤ .

وضوح الصور وجلالها وما بين تأثيرها تظل عكسية دائما . فكلما وضحت الصورة اكثر فاكثرت قل تأثيرها في قارئها بسبب كونها تكشف ، في فترة زمنية قليلة جدا عن كل اسرارها وعناصرها وعلاقاتها الخفية ، فلا تدعو متلقيها يتأملها تأملا دقيقا .

الثانية : دفع العقل الواعي الشاعر الى ترتيب الصور ترتيبا أليا بحيث يدخل في نسجه هذا الطباق ، متعمدا ، للتزيين والزخرفة ، فلفظة (ثقلك) في شطر البيت الأول جاءت لتقابل (خففك) في الشطر الثاني ، مع رسم هندسي غريب لترتيب هذا الطباق . فالأولى احتلت اول لفظة في الشطر الأول ، بينما جاءت الثانية تقابلها تماما في نهاية البيت كما جاءت كلمة (الردف) في الشطر الأول ، لتقابلها (الخصر) في الشطر الثاني .

(٩)

وثاني هذه الظواهر التي وجدناها ظاهرة المبالغة والغلو – ولعلها ليست ظاهرة تختص بالشعر وحده – وانما هي ظاهرة تخص القرن كله . وهي نتيجة طبيعية لهذه القتامة ، وضيق الافق ، والبعد الرهيب ما بين مثالية الفرد وواقعه حتى غدت اتفه الأشياء وابسط الأعمال عظيمة ورائعة ، والشعراء قبل غيرهم وقعوا فريسة لهذه الظاهرة حين يتحدثون عن قصائد هم اوحين يصفون بعضهم بعضا . فالسيد جعفر الحلي مقتنع كل الاقتناع ، وهو يتقدم لمدوحيه بأنه لا ينظم شعرا ، وانما (يزف كواعب ابكارا) حتى ان الشريف الرضي ومهيار الديلمي لا يستطيعان مجاراته في الابداع :

فلتقبلوها كاعبا بكرا ومن مثلي يزف كواعبا ابكارا
يعيا الشريف بها وان يك مفلقا وتقييد للعجمية المهيار^{١٠٧}

ويؤكد لنا صالح الكواز ان قصيدته في الممدوح تذهل الفرزدق وتلهيه عن مناقضة صاحبه جرير وهي في البلاغة تقارب بلاغة الامام علي في (نهج البلاغة) :

١٠٧ - ديوان جعفر الحلي (سحر بابل) ٢٠٨ .

فاليكها غراء ترفل بالثنا لا بالحرير
يلهي الفرزدق حسنهما عن شتم صاحبه جرير
نهج البلاغة ما تحرر لا مقامات الحريري^{١٠٨}

وعبد الباقي العمري يصف قصيدة احد الشعراء الدائرين في فلكه^{١٠٩} ،
خمسین ومشطرين شعره فيقول عنه العمري :

حبيب اذا انشا صريع اذا انتشى

بديع اذا وشى غريض اذا غنى^{١١٠}

فهو يجمع المشاهير ، حبيب بن اوس الطائي ، وصريع الغواني ،
وبديع الزمان والغريض المغني المشهور .

أما أحكام غير الشعراء فكلها مبالغات منفرة ، حين يزعمون للشاعر
فهمهم لقصيدته فيصدرون احكاما في غاية السخف والغلو وهذا احدهم
يصف قصيدة السيد حيدر الحلي بأن (ابا تمام لورأها لاعترف بانحطاطه عن
ذايك المقام . . أو امرأ القيس لما امترى انها ابلغ من شعره ، أو عمر بن ابي
ربيعة لما شك انها ارق من سلوكه في نظمه ونثره ، أو حسان بن ثابت
لاستحسنها وثبت عنده انك امام البلاغة أو زهير بن ابي سلمى لتاه عجا من
رونقها الازهري وعلم انك مصدر الحكمة في هذه الصياغة «^{١١١} .

وبالغ بعضهم باكثر من ذلك فقسم الشعر العربي كله مناصفة بين
المتنبي والسيد حيدر الحلي^{١١٢} ، وفضله بعضهم على الشريفين الرضي والمرتضى
وعلى مهيار وكشاجم ايضا^{١١٣} . وحتى مطلع القرن العشرين ظل من يؤكد ،
كعبد العزيز الجواهري ، ان محمد سعيد الحبيوي يفضل كل شعراء العربية ،
جاهليين ومخضرمين ومحدثين ومولدين .^{١١٤}

١٠٨ - ديوان صالح الكواز ص ٥٧ .

١٠٩ - من المعروف عن هذا الشاعر انه كان موظفا في الدولة ، وكثيرا ما نقرأ في ديوانه حرص الشعراء على
تخميس قصائده السخيفة وتقريضها ، منهم شعراء مغمورون كالشيخ جابر الكاظمي والشيخ عباس
النجفي وعبد الغفار الموصلي ، ومنهم مشهورون كحيدر الحلي وصالح التميمي والآخرس وعبد الغني
جميل . انظر : الترياق الفاروقي ص ٢٦٤ ، ٢٥٧ ، ٢٥٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٦ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٦ .
وكان يخلع على فقراء الشعراء الخلع ويقربهم . انظر ديوان الكواز : المقدمة .

١١٠ - الترياق الفاروقي ٢٦٢ .

١١١ - ديوان السيد حيدر الحلي ج ٢ ص ٢٠٨ .

١١٢ - المصدر السابق ج ١ ص ١٠ .

١١٣ - البابليات لـ اليقوي ج ٢ ص ١٥٥ .

١١٤ - بيان محمد سعيد الحبيوي ص ١١ .

ولا عَجَبَ بعدَ هذا كله اذا وجدنا المبالغات المنفرة تشيع في قصائد شعراء القرن ، وتلمسنا الغلو في تشبيهاتهم وعواطفهم . فاذا ما وصلت السيد جعفر الحلي هدية ممدوحيه فانها تحمل اليه ما حمل قميص يوسف ليعقوب فرد بصره :

جاءت الي هداياكم كأن بها
ريح القميص الذي وافى ليعقوب^{١١٥}

وعبد الباقي العمري يتملق رئيسا ومرؤوسا فيصفهما :

قلبي ولبي سليمان وأصفه ذاك الرئيس وهذا اخير مرؤوس
يأتيه قبل ارتداد الطرف من طرف بألف عرش عليه الف بلقيس^{١١٦}

فليس لنا إذن أن نتوقع عواطف إنسانية طبيعية ولا مشاعر إنسان سوي ، فاذا ما توفي أحدهم ، فان كتاب الله قد فقد في رأي جعفر الحلي :
قم نعزي الدين في حادثة إنه قد فقد اليوم الكتاب^{١١٧}

أما السيد حيدر الحلي ، فقد دفن الدين والدنيا لموت المرثي :
قد خططنا للمعالي مضجعا ودفنا الدين والدنيا معا^{١١٨}

وإذا مدح الشاعر أحد الأمراء ، فانه يزعم أن الله خلق أميراً واحداً في هذا الكون ، وهو ممدوحه :

أمير كأن الله سواه وحده فما قبله قبل ولا بعده بعد^{١١٩}

والظريف ان ناشر ديوان الشاعر قد أبدى امتعاضه واعترض على مبالغة الشاعر هذه ، لا بسبب قبحها وكونها غير معقولة بل لأنها تحوي بتفضيل هذا الممدوح على كل الامراء والمخلوقات بما فيهم الانبياء والرسل والأئمة ، ومنهم أمير المؤمنين علي بن أبي طالب . لكنه يوافق الشاعر على مبالغة أكثر سخافة حين يقول :

فعبدهم بين الاجانب سيد وسيدهم للضيف في بيته عبد

١١٥ - سحر بابل ٥١ .

١١٦ - الترياق الفاروقي ٤١٩ .

١١٧ - سحر بابل ص ٦٣ .

١١٨ - ديوانه ج ٢ ص ١٢٢ .

١١٩ - سحر بابل ١٦٩ .

- فيعلق الناشر بقوله « .. هكذا ينبغي أن تمدح العرب ، وحبذا لو كان كل مدحه لهم من هذا القبيل » ١٢٠

أما الآخرس فيجعل ممدوحه مختلفاً عن البشر ، اذ هو يصنع الجميل في كل حركة من حركاته يأكل الجميل ، ويشربه ويسمعه ويطلبه ، بل ان (صنع الجميل) غداً وقفاً عليه :

وقف على صنع الجميل جنباه فكأنما هو لو نظرت غذاؤه
وطعامه وشرابه وسماعه ومرامه ورجاؤه وصفاءه ١٢١

وقبح التشبيه ولا شك راجع في البيتين الى ان (صنع الجميل) ارتبط بمجموعة من العمليات الانسانية العادية جداً في الوقت الذي حرص الشاعر ان يبلغ قمة الغلو والمبالغة في تعظيم ممدوحه ، لكنه فشل في اعطاء (صنع الجميل) قيمته العادية تماماً . ثم جاءت لفظة (جنباه) العامية الدخيلة لتزيد الى رداءة التشبيه رداءة الضعف ، كما ان تكرار هذه الواوات العاطفة قد زاد هو الآخر نسيج البيتين ركة واضطراباً .

ولن نتعرض الى مبالغات الشعراء في وصفهم السلطان او الوالي ، فتلك قضية يطول الحديث عنها وتغدو قضايا المنطق والصفات الانسانية غير واردة تماماً ١٢٢ . لكننا نجد صفات الموظف الاداري البسيط الذي يرد الى مدينة كالحلة مثلاً ما يكفي للتدليل على هذا النوع من الغلو والمبالغة . فهو حين يدخل البلدة فان الخصب قد دخلها ونأى عنها الجذب ، وحتى ماء الفرات بات عذبا نميراً يجري من الفردوس بسبب طلعة هذا الموظف البهية ، كما يقول الشيخ يعقوب الحاج جعفر :

يحل الخصب أرضاً حل فيها وعنهما الجذب والاعسار يسري
الى ان يقول :

تخال بها الفرات العذب لما جرى من كوثر الفردوس يجري ١٢٣

على ان قضية المبالغة قد لا تتخذ هذا الشكل السيء الذي يشكل سمة

١٢٠ - المصدر السابق . ص ١٦٩ / الحاشية .

١٢١ - الطراز الانفس ص ١٤ .

١٢٢ - انظر على سبيل المثال ديوان السيد حيدر الحلي ج ٢ ص ٢٠ ، وديوان السيد جعفر : سحر بابل ص

٥٣ . وانظر ديوان الآخرس ص ٩٥ .

١٢٣ - ديوانه ١٠٥ وما بعدها .

بازرة من سمات الشعر في القرن التاسع عشر . فربما تطلب المبالغة في الشعر حين ترتبط بخيال عميق واصل عند الشاعر على ان يرتبط هذا الخيال وتلك المبالغة بتجربة شعورية يغدو خلالها انفعال الشاعر واحاسيسه في مواضع اصيلة صادقة . فنحن لا نشك لحظة ان السيد جعفر الحلي يمتلك تجربة صادقة ، او انفعالا اصيلا حين تغزل قائلا :

اني شكرت نحول جسمي بالمها ان اغلقت بابا فقلبي طائر
اذ صرت لم امنع بكل حجاب فانا بعكس ذوي الهوى اذ دأبهم
والجسم ينفذ من شقوق الباب ذم النحول وشكره من دأبي^{١٢٤}

فهذا الشاعر ، كما يبدو من ابياته ، لا يمتلك مشاعر العشاق واحاسيس المحبين الصادقة ، كما انه لا يمر بتجربة الحب الانسانية وينفعل بمؤثراتها . ومعنى ذلك ان ما يسمى (بالانفعال الاصيل الفريد) الذي يمكننا بواسطته اكتشاف الفرق الشاسع ما بين التوهم والخيال الحقيقي ، مفقود وقد حل محله (رابط عقلي) خال من العاطفة ولده هذا (المنطق) الذي يتحكم ابيات الشاعر . ثم جاءت هلهلة النسيج وركاكته كما في قوله (بالمها) (فانا بعكس) (من دأبي) لتزيد في رداءة الأبيات مع هذه التعابير التقريرية الجاهزة (اني شكرت ، لم امنع ، ينفذ من شقوق الباب ، ذم النحول ...) وبدا الطباق مقصودا لذاته في البيت الثالث ما بين (ذم النحول) و (شكره) مما زاد في عمق الخيال والفكرة معا . على ان المتلقي لا بد وان يلتفت الى هذه التجربة الكاذبة باحثا عن مدى الصدق فيها ، ذلك ان مبالغة الشاعر في (ضمور جسم المحب الى درجة امكان نفاذه من شقوق الباب) متخذة هذا الرابط العقلي المنطقي تغدون نكتة تثير سخرية المتلقي أكثر مما تحرك فيه عناصر المشاركة والتواصل والالتحام بتجربة الشاعر .

وسنجد ان شعراء العراق في هذه الفترة مغرمون بهذا النوع من المبالغة والغلو المبنيين على الايهام في برودة عقلية لا تمت الى العمل الفني بصلة . وسنكتفي بأبيات عبد الغفار الأخرس ، وهو يصدر لنا تجربته في الحب ، وعلاقته بالحبيب :

وظبي دعنتني للحروب لحاظه وهيهات من تلك اللحظات خلاص
تصدى لحرب المستهام وما له سوى اللحظ سهم والنقاب دلاص

فلما اجلت الطرف ادميت خده

وأدمى فؤادي والجروح قصاص^{١٢٥}

فالأخرس وصل في مبالغاته حد الكذب الصراح ، فقد نقبل - على مضض - هذا الغزل المليء بالحروب والسهام والجروح والدماء من احد فرسان الجاهلية ، وربما نقبله من المتنبي او ابي فراس الحمداني ، فلقد خاضا معارك وتسرب الى ملكة الخيال عندهما كثير من صورها ، اما ان يكون الأمر مع شاعر بائس يقف على ابواب موظفي الدولة يمدحهم ، ولم يمسك طوال عمره سيفاً ولم يرم بسهم بل عرف بالجبن وخاف اجراء جراحة لشفاء لسانه من الخرّس^{١٢٦} ، فأمر لا يثير في متلقيه غير السخرية من هذه المبالغات التي اكتملت وفق المنطق العقلي في نهاية البيت الثالث . ويتساءل المتلقي : اية نظرة تلك التي جرحت خد المحبوب فسالت دماؤه ؟ ثم أهذا هو الحب ورقة الاحاسيس وجمال الشاعر حين تصور تجربة الحب الانساني ؟ والسؤال الاخير : هل نطلق على هذه الأبيات سمة الغزل ام سمة العراك والحرب ؟

ومن هنا، من كذب التجربة الشعورية وزيفها عند اغلب شعراء العصر يمكننا ان نفهم تلك الاشارات التي ترد في الدواوين عن القصيدة الواحدة حين تصبح اساساً لمجموعة من المناسبات التي تدعو الشاعر ان يقول فيها شعراً، فالشاعر، كما في حالة السيد جعفر الحلي مثلاً من عادته احياناً او عند ضيق الوقت اتفاقاً استعار او استرد بعض بنات افكاره وادخل الثيبوبة على افكاره، فأخذ قطعة من غزل هذه القصيدة، وقليلاً من مديحها، مع يسير من التغيير وجعلها في تهنئة بعض السادة...^{١٢٧} وربما «يحول الشاعر القصيدة من ممدوح الى ما هو اعلى منه»^{١٢٨} ومعنى ذلك ان صدق التجربة واصالة الانفعال تبدو مسألة غير واردة مما يدعو الشاعر فعلاً الى البحث عن مبالغات ومغالات في العواطف والتشبيهات ليسد بها هذه الثغرة من ثغرات العقم .

١٢٥ - نهضة العراق الادبية - محمد مهدي البصير ص ١٢٤ .

١٢٦ - المصدر نفسه ص ١١٥ .

١٢٧ - سحر بابل ص ١٠٥ / الهامش . وانظر التغيير البسيط في القصيدتين ص ١٠٠ - ١٠٦ .

١٢٨ - المصدر السابق ص ٢٥٨ / الهامش .

ظاهرة الركاقة

ونعني بالركاقة ان يبدو الشاعر في حرفيته وقد غمضت عليه اساليب لغته، فهو غير متمكن منها، ولا يتعامل معها معاملة الواثق المقتدر، بسبب جهله كثيرا من اسرارها وجمالها ومفاتيحها، مما يجعله اسير خوف دائم من الوقوع في اللحن وخطأ التراكيب، وتبدو المفارقة شديدة اذا ما تعاملنا مع النص الادبي من وجهة نظر حديثة وقررنا الفكرة القائلة.. «ان كل عمل ادبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة»^{١٢٩}، فالانتقاء والاختيار عملية في غاية الدقة والاهمية بالنسبة للاديب في حالة امتلاكه لمادة اللغة، سواء في الاستعمال التاريخي للمفردة ام في اسرار تراكيبيها، لأن ذلك بطبيعة الحال سوف يقود، الى التوليد والاستعمالات الجديدة. ومن هنا يمكننا ان نفهم على وجه من الوجوه حالة الشاعر في القرن التاسع عشر وهو يتعامل مع لغته من رؤية غامضة، يتلمس طريقه اليها في دروب مظلمة.

ومرجع ذلك في رأينا سببان : أولهما ضعف العصر كله وجموده على حالة الضعف. ثم الى ثقافة الشاعر البسيطة التي تعلمها في الكتابات ثم درس على احد المدرسين في حلقة من الحلقات على الطريقة القديمة وانطلق بعدها الى الحياة العامة لكسب عيشه. وقلما يعاود الشاعر النظر في كتب الادب واللغة والشعر. حتى ان بعضهم كالسيد جعفر الحلي يتباهى بأنه فهم العلم وملك (ابكار المعاني) وهو لا يملك كتابا:

ملك فكرتي بكار المعاني والى اليوم ما ملكت كتابا^{١٣٠}

واكثر من ذلك ها يحدثنا عنه ناشر ديوانه «الذي كان سمير اكثر لياليه وعشير طول ايامه»^{١٣١} ان هذا الشاعر، ويمكننا اعتباره نموذجا لشاعر العصر، لم يكن «يحفظ ولا مقدار مائة بيت ولو متفرقة من شعر العرب او من بعدهم الى عصره»^{١٣٢} ويحاول ناشر الديوان زيادة اعجاب القارئ بهذا الشاعر فيكشف عن بضاعته تماما فيقول «.. انه كان ينظم الشعر وكأنه يتكلم الدارج من غير

١٢٩ - ويليك - وارين : نظرية الادب ص ٢٢٣ .

١٣٠ - سحر بابل ص ٨١ .

١٣١ - المصدر السابق : مقدمة الناشر ص ١٣ .

١٣٢ - المصدر نفسه والصفحة .

تعاب روية ولا اعمال فكرة ولا كظة خاطر ولا عصرة جبين.. ولسهولة قول
 شعر عليه على ما عرفت من شدة محنه وابتلائه؛ كان مكثرا منه، فكان لا
 يجس ولا يقوم على الاكثر الا وقال الابيات او البيتين فما فوقها... وكان ربما
 ص.اء او قهوة او دخانا او داعب جلسا او غير ذلك فيورد غرضه ببيتين من
 شعرهما اجلي في اداء مراده من الكلام والقول والمتعارف حتى للعامة من
 ناس من الدهماء وربما كان يأتي الى بيت من يريد فلا يجد ربه فيكتب على
 جدار حاجته او سلامه شعرا ويذهب.»^{١٣٣}

ولعل هذا النص لا يكشف لنا بوضوح بساطة ثقافة الشاعر وحسب،
 لنا يقدم لنا فهم العصر لمسألة الخلق الفني. والظاهر ان العصر لم يفرق بين
 نظم العادي والشعر بما يتطلبه من تجربة ومعاناة وخلق وابداع. والا فما
 معنى ان يكون الشاعر على حظ قليل من الاطلاع على الموروث وغير مثقف، ولا
 يمتلك كتابا، ومع ذلك ينظم الشعر الكثير، بل ويسخره في حاجاته اليومية
 لبسيطة دونما تعب او ارهاق؟ بل نحن نجد بين شعراء هذا القرن من هو
 شد ضحالة في ثقافته من السيد جعفر الحلي. فهذا الشاعر الشيخ حمادي
 الكوازي مشهور بأنه كان اميا لم يقرأ ولم يكتب وكان لا يعرف نحوا ولا صرفا ولا
 لغة ولا عروضاً^{١٣٤}، ومع ذلك فالرجل ينظم الشعر وحين يجادل في مسألة لغوية
 او صرفية كان يقول لمجادله (راجعوا كتبكم فالقول لي) ^{١٣٥}

والواقع ان الشعر في هذا القرن كما وصفه العقاد «كان نظما كانه نوع
 من التدريب على العروض»^{١٣٦} ليس في العراق حسب، انما في البلاد العربية
 كلها. ولقد كان العصر برمته ركيكا جامدا حتى «كان الخطأ فاشيا والصواب
 نادرا ومحصول الكتاب والشعراء من اللغة العربية لا يزيد على بضع مئات من
 الكلمات المبذولة قلما تستخدم في مواضعها على حسب معناها الصحيح»^{١٣٧}

وامثلة ذلك في الشعر العراقي كثيرة وعديدة. فهذا الشاعر الذي (لا يملك
 كتابا) ولكنه ملك (بكار المعاني) لا يعرف احكام الاسم المنقوص ومواضع
 نصبه فيقول مثلاً:

شكت خيولك طول الكد والتعب مهلا فما تركت عاص من الادب^{١٣٨}

١٣٣ - المصدر السابق والصفحة .

١٣٤ - البابليات - اليعقوبي ج ٢ ص ٥٩ .

١٣٥ - المصدر السابق والصفحة .

١٣٦ - ١٣٧ - انظر مقالته (الحركة الادبية) مجلة الكتاب - السنة السادسة . عدد يناير ١٩٥١

١٣٨ - سحر بابل ص ٤٥ .

١ وهو لا يعرف صيغ الجموع، فيجمع (قدح) على (قداح) قائلا:

١٣٩ بدون لفاك ليس لنا التذاذ ولا تحلو المدامة والقداح ١٣٩

ومعروف ان جمع (قدح) (اقداح) اما (القداح) فجمع (قدح) وهو عمود السهم قبل ان يوضع فيه النصل ويجمع (قصر) على (اقصر) ١٤٠. و (جناح) على (اجناح) ١٤١ ولا يعرف ان مضارع (مار) هو (يمور) وليس (يمار) كما في قوله:

كم تأكل ناحت على كورها نوحا تكاد الارض منه تمار ١٤٢

وهذا عبد الباقي العمري يؤرخ لحادثة من الاحداث، فلا يجد بأسا من ايراد قافية مغلوطة نحويا، لتجيء مطابقة لحساب الجمل الذي صار عندهم من غايات الشاعر:

فتحت ولاية شهر زوز فارخوا بسديد رأيك فتحت بابانها ١٤٣
ولئن تحكمته القافية في ذلك، فليس هناك من مبرر لرفع المضارع بعد لم الجازمة في قوله من القصيدة القادرية:

قد كلفوه للقضا فأبى ولم يرضى وطال بسجنه استمراره ١٤٤

وعبد الغفار الاخرس يزيد في الفعل الثلاثي (رمى) فيجعله (أرمى) دون وجه صواب:

اراش سهام مقتله غرير اذا ارمى بها قلبا اصابا ١٤٥
والشاعر هادي النحوي يحذف ياء الاسماء الستة في كلمة (ابيه) ويجعلها (ابه) لتلائم الوزن، دون ان يكون ذلك من ضرورات الشعر، ويستعمل (في) مكان الباء استعمالا ركيكا:

مصدق ذاك سليله فالابن في ابه اقتدى ١٤٦

١٣٩ - المصدر السابق ١١٣.

١٤٠ - المصدر نفسه ١٩٥.

١٤١ - المصدر نفسه ص ٢٠٤.

١٤٢ - المصدر نفسه ٢١٤.

١٤٣ - الترياق الفاروقي ٢٤٠.

١٤٤ - المصدر السابق ٢٠٨.

١٤٥ - الطراز الانفس ٢٥.

١٤٦ - البابليات ج ٢ ص ٢٨.

والسيد حسين السيد سلمان يرفض حذف حرف العلة في فعل الطلب فيقول:
 من سره ان يرى كل الورى جمعت بواحد فليرى ما فيك وليقف^{١٤٧}
 وقد يقع في امثال هذه الاخطاء الفاضحة من اجيز بالاجتهاد والفتوى من
 مشاهير علماء العصر كالسيد جعفر القزويني الذي يوصف علمه بـ«البحر
 الذي لا ينزف»^{١٤٨} لكنه مع ذلك يخطئ في نصب المفعول به فيقول:
 بمعان قد خالها لمعان في الدياجي بنورها يستضاء^{١٤٩}
 والامثلة كثيرة، ولسنا في موضع الاستقصاء.

واذا كانت تلك السمات مصدرها مسؤولية الفنان وضحالة ثقافته، فان
 مجتمعه يتحمل نصيبه من مسؤولية ركافة الفن والشعر بخاصة. ذلك ان ركة
 الشعر غالبا ماتجى نتيجة لحالة الازدواج اللغوي التي يعيشها الشاعر حين
 يكون الفرق شاسعا ما بين لغة الشعر وبين لغة الحياة اليومية. وفي هذا القرن
 كان الخلاف شديدا ما بين اللغتين، وقلما كان الشاعر مفهوما ليس من العامة
 فحسب وانما حتى من عليا القوم ووجوه المجتمع الذين يتجه اليهم الشاعر
 بفنه في اغلب الاحيان. يصفهم جامع ديوان السيد جعفر الحلي قائلا «... اما
 الوجهاء والامراء والاعيان وارباب الثراء فلا أغالي اذا قلت ان اكثرهم اوجلهم
 لا يفرقون في العربية الفصحى بين الهرة والهرير، بل ولا بين البعرة والبعير، ولا
 يعرفون من الشعر والشعور سوى مرادفاتهما من الشعر والشعر...»^{١٥٠}

ومن هنا، وفي حالة غياب النقد، شاعت في دواوين الشعراء الفاظ عامية
 ودخيلة يستعملها الشعراء دونما حرج او تردد. فعبد الباقي العمري يستعمل
 لفظة (الوابور) العامية.

طردا وعكسا تركتم فلك فكرته في يم غم بعيد الغور وابورا^{١٥١}
 ولفظة (جناب) التركية شاعت في استعمالات الشعراء ونجدها تتكرر في معظم
 الدواوين، يقول الاخرس:

وقف على الصنع الجميل جنابه فكأنما هو لو نظرت غذاؤه^{١٥٢}
 والواقع ان الفاظا تركية كثيرة لم يتحرج الشاعر العربي من استعمالها في

١٥٠ - سحر يابل المقدمة ص ٧ .

١٥١ - الترياق الفاروقي ٣٨١ .

١٥٢ - الطراز الانفس ص ١٤ .

١٤٧ - المصدر السابق ص ٣٦ .

١٤٨ - المصدر نفسه ص ١١٧ .

١٤٩ - المصدر نفسه ١١٩ .

ثال (خان) و (خاقان) و (فرمان)، ولا سيما من كان منهم على
 أثر الدولة امثال الشاعر عبد الباقي العمري. على ان اللغة التركية
 بين الناس اكثر من شيوع العربية وبخاصة في المدن مما اثارت
 ظاهرة دهشة الرحالة (بكنجهام) حين زار بغداد في ولاية داود
 باشا. ١٥٣

ومن هنا لا يجد الشاعر مانعاً ، كعبد الباقي العمري مثلاً من ورود
 الفاظ تركية وفارسية في قصيدته ، بل نجد في ديوانه ضرباً من النظم ، ما يزال
 شائعاً في الشعر العامي ، يسمونه (الملمع) بحيث تجيء القصيدة وقد نظمها
 شاعر او اكثر اصدارها بلغة عربية واعجازها بالفارسية او التركية او يتبادل
 الشعاران اصدارها واعجازها بالتركية والعربية. ١٥٣ب

ولئن وجدنا هذه النماذج في شعر عبد الباقي العمري، وهو من اشهر
 شعراء القرن، بدوافع التقرب للولاة والحكام، فان كثيراً غيره من الشعراء
 كانوا يعانون قضية الازدواج اللغوي مع العامة من الناس، فاذا بهم يخلطون
 في بعض قصائدهم العربية الفصحى بالعامية الدارجة كالذي نجده في احدى
 قصائد السيد جعفر الحلي، مما اضطر ناشر ديوانه الى حذف اكثر ابياتها
 بسبب عامية الفاظها، وما بقي منها جاء حافلاً بالالفاظ الدارجة والعامية
 والدخيلة ١٥٤ على ان بعض الشعراء حرص ان تجيء قصيدته منظومة باللغة
 العراقية العامية واشتهر منهم السيد باقر الهندي، وكاظم السبتي والسيد
 ميرزه الحلي والشيخ يعقوب الحاج جعفر. ١٥٥

ولا شك ان ذلك كله قد تم في غيبة النقد الادبي عن ساحة الشعر، اذ لم
 يكن يعرف شيء عن نقد الشعر وتقويمه وتوجيه الشعراء الى الابداع والاصالة،
 وانما كان هناك (تقريظ) للدواوين والشعراء. وهذه (التقاريظ) محشوة
 بعبارات المدح والمجاملات المفخمة واضفاء صفات (العظمة) و(الخلود)
 على ذلك الشعر الركيك العقيم ١٥٦

١٥٣ - Buckingham, J.S., Travele in Mesopotamia. P.546.

(١٥٣) ب انظر نماذج من ذلك : الترياق الفاروقي ص ٢٧٤ ، ٢٧٨ .

(١٥٤) سحر بابل ٢٦٨ .

(١٥٥) انظر ديوان الشيخ يعقوب الحاج جعفر ص ١٤ .

(١٥٦) انظر نماذج منها : النقد الادبي في العراق - احمد مطلوب ص ١٨ - ٢٢ .

بعد ان استعرضنا ظواهر العقم الفنية في شعر هذا القرن فلا بد من ان نتبين نتائجها الخطيرة على الشعر في نسيجه، والشاعر في علاقته بالحياة والتعبير عنها.

ويحسن بنا ان نلخص مفهومنا لظاهرة (العقم) من خلال ما استعرضناه من الظواهر، ونعني بمصطلح (العقم) خلو الفن من الاصاله والابداع والتوليد واحداث الجديد، فهو لا يمتلك القدرة التامة، ولا البذور الحية لتجاوز الموروث وتخطيه وحتى الانتفاض عليه احيانا.

ومعنى فقدان الاصاله في اي فن من الفنون، خلال فترة تاريخية ان تسوده قيم الفترات التاريخية التي سبقته ومواصفاتها. ولئن بدت هذه القيم والمواصفات مقبولة في حدود عصرها السابق، فانها ستبدو ناشزة تماما في عصر آخر بحيث يبدو هذا العصر عقيما :

لا بسبب تعامله بمواصفات واحكام وقيم ليست من نتائجه فحسب. بل، لأن العلاقة ما بين الفن والحياة نفسها تكاد تنعدم تماما. ويعيش الفن في انعزال وانغلاق تامين. فهو لا يتواصل مع الحياة ولا يتعامل مع نبضها. ويترتب على ذلك مجموعة من النتائج : اخطرها، ان الفن يصبح شيئا من الصناعة والألاعيب والتسلية، بحيث ينزع فيه الفنان عنه مهمة التعبير عن الحياة، واتخاذ مهمة جديدة اقرب ما تكون الى مهام الهواة اللاعبين ومثيري الانتباه. وسنناقش هذه القضايا الثلاث بشيء من الايجاز.

يشكل الموروث الفني للشاعر خلفية هامة ثرية بالتجارب والخبرات والقيم والدلالات. ولا يعقل تطور اي فن من الفنون دون ان تكون وراءه خلفيات الموروث ودلالاته. والمهم في قضية هذا الموروث، طريقة الفنان في التعامل معه. ولعل طريقة التعامل كفيلة بتوضيح جزء كبير من مشكلة الاصاله والعقم. فالفنان الاصيل لا يتسلمه تسلم التركة الثقيلة الموروثة بسبب تمتعه بما يسمى (الحس التاريخي)، وهذا الحس كما يصفه البيوت «يتضمن ادراكا لحضي الماضي وشهوده في الحاضر». ١٥٧. ومعنى ذلك ان (وعي) الفنان، لدوره، وبحاضره سوف يتدخل بشكل حاسم في اختيار قضايا معينة من هذا الموروث، والضغط على جوانبه المضيئة. وافادته من ذلك كله باستعماله بطريقة متفردة بحيث يجيء ملتحما بنسيجه المعاصر وفق معادلة دقيقة متوازنة مؤداها انه

كلما خُصّ نسيج القصيدة الحديثة من آثار التجارب السابقة القديمة وانطُمت معالم المواد الأساسية واستطاع الشاعر من خلال عملية التخيّل والابداع صهر الالفاظ والتراكيب والصور الموروثة صهرا جديدا واختفاء اشاراتها ومصادرها الاولى، كلما ازدادت القصيدة قوة وثراء واصالة.

اما الفنان الذي لا يملك اصالة، وبالتالي لا يمتلك (الحس التاريخي) فسوف يتسلم موروث امته تسلم التركة الثقيلة، وكلما قل حظه من الابداع والوعي كان تعامله مع هذه التركة اكثر مباشرة وسوءا. ويكون العكس صحيحا كلما تمتع الفنان بقسط من الاصالة والوعي. فهو يفيد من هذا الموروث حين يتعامل معه بطريقة غير مباشرة في التقليد والمحاكاة ثم المعارضة. وقد تشكل هذه المرحلة، في عصور الجمود والانحطاط، بدايات الوعي ومقدمات البعث والتحريك، كالذي نراه متمثلا في مدرسة البارودي واسماعيل صبري الاحيائية، حيث نلمس قدرا من استقلال الشخصية وشيئا من الثقافة المعقولة. ونجد آثار ذلك واضحة في رؤية البارودي للتراث الشعري، ففي مختاراته - على سبيل المثال - لا نجد اثرا للشعر الجاهلي وحتى الاسلامي، وانما اقتصر على الشعراء المولدين ابتداء ببشار وانتهاء بابن عني، متتبعا التسلسل التاريخي. ١٥٨ ولقد كان ذوقه على درجة من النضج فاختر لأكبر شعراء العربية كالمجنبي وابي تمام والبحري وابن الرومي وابي العلاء الشريف الرضي وابي فراس الحمداني، وابي نواس ومسلم بن الوليد ومهيار الديلمي... ١٥٩

ولا شك ان البارودي قد اكتسب مجموعة من الخبرات والقيم بمراجعتة لهذا الموروث، لعل ابرزها في شعره «بعده عن التكلف، واظهار ما في النفس، وتصوير مشاعره السارة والحزينة دون اخفاء اي شيء منها» ١٦٠ وحتى في موضوعاته نجده - على الرغم من اهتمامه بموضوعات الشعر التقليدية - ذا عناية خاصة بغرضين خلع عليهما كثيرا من ثياب الجدة، اولهما شعر الوصف، ووصف الطبيعة خاصة، ثم الشعر السياسي والحنين الى الوطن وتصوير احداثه الكبرى، ١٦١ واهم من ذلك كله، إلحاح غنائية الشعر العباسي على وجدانه وفي فكره، حتى نجده يعرف الشعر الجيد بقوله «... ما كان قريب المأخذ، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة...» ١٦٢

(١٥٨) انظر مختارات البارودي ج ١ ص ٣ .
(١٥٩) بشأن مختارات الشعراء وعدد الابيات المختارة منهم وتوزيعها على الاغراض ، ينظر الجزء الرابع من المختارات - المقدمة .

(١٦٠) في الادب الحديث - عمر الدسوقي ج ١ ص ٢٢٥ .

(١٦١) المصدر السابق ١٩٧ - ٢١٩ .

(١٦٢) المصدر نفسه ١٨٦

اما الشاعر العراقي، وفي فترة البارودي ذاتها، فقد تعامل مع موروثة بطريقة سيئة تماما، لاسباب مرت بنا. فآلفية ابن مالك في النحو تأخذ كثيرا من اهتمام عبد الباقي العمري، وهو من ابرز شعراء القرن. فاذا هو معجب بها كل الاعجاب يسميها (ام الارجيز). ١٦٣ فيشطرها ويخمسها ويقرضها ويضمنها بعض شعره. ١٦٤ ولا نجد مبررا لكي نمثل نماذج من محاولات العمري في هذا الشأن، فآلفية ابن مالك ليست سوى ارجوزة تعليمية ليس فيها ما يمكن تسميته شعرا، الا ان الغريب في اهتمامات الشاعر العمري استغلالها في غرض المدح، فمرة صدر اعجازها بمدح السلطان عبد المجيد ١٦٥ والثانية شطرها في مدح احد موظفي الدولة في بغداد ١٦٦. ومما شاع في هذا العصر (المقصورة الدريدية) وهي اقرب الى النظم التعليمي في الاخلاق والحكمة وما الى ذلك، تقع في ٢٢٩ بيتا وتنسب لابي بكر محمد بن الحسن بن دريد.

ولقد شطرها العمري ١٦٧ كما خمسها محمد رضا النحوي ١٦٨. وعني الشعراء بهمزية البوصيري وبردته، فشطرتا وخمستا وضمنتا ١٦٩ كما حظيت بعض قصائد ابن الفارض بعناية الشعراء ١٧٠. والواقع ان عناية الشعراء بهذه النصوص، ليس سببها ما فيها من صور وجزالة وخيال، وانما بسبب اجوائها الدينية فحسب، حتى لقه ذهب بعضهم الى مدح هذه القصائد وشاعرها كالذي فعله حسين العشاري في (المواهب الالهية في مدح القصيدة البوصيرية) ١٧١.

على انا نجد بعض نماذج الشعر العباسي تأخذ طريقها الى اهتمام الشعراء، لسبب ديني ايضا، كمحاولات السيد حيدر الحلي تقليد بعض قصائد الشريف الرضي ومهيار الديلمي بسبب من عقيدتهما الدينية. فقد قرأهما واطلع على ديوانيهما (ولم يفته بيت واحد من شعرهما) ١٧٢ الا اننا مع ذلك لا نلمس رقة الشريف وصوره البارعة وغنائيته ولا سيما في قصائده

(١٦٣) الترياق الفاروقي ص ٢٣١ .

(١٦٤) المصدر السابق . انظر تشطيرها ص ٢٣١ وتصدير اعجازها ٣٤٨ .

(١٦٥) المصدر السابق ٣٤٨ .

(١٦٦) المصدر نفسه ٢٢١ .

(١٦٧) المصدر السابق ٣٠٤ .

(١٦٨) البابليات - البعقوبي ج ٢ ص ١٥ .

(١٦٩) انظر تخميس العمري - الترياق الفاروقي ص ٧ . وانظر تخميس محمد رضا النحوي للبردة -

البابليات : البعقوبي ج ٢ ص ١٤ . وانظر تخميس الشعراء الآخرين (الشعر العراقي - يوسف عز

الدين ص ٩٧ - ١٠٠) .

(١٧٠) انظر تخميس العمري لكافية ابن الفارض ، الترياق الفاروقي ص ٨٢ . وانظر تخميس القصيدة

العرفانية الميمية لابن الفارض عند الشاعر محمد رضا النحوي . البابليات ج ٢ ص ١٤ .

(١٧١) انظر الشعر العراقي - يوسف عز الدين ص ٩٩ .

(١٧٢) نهضة العراق الادبية - محمد مهدي البصير ٦٠ .

المشهورة بالحجّازيات، كما لا نجد من خيال مهيار وصوره الشعرية شيئاً في نسيج السيد حيدر. انما نجده يقصد معانيهما يرددها ويقلدها وينقلها نقلاً كقوله:

تباريح اعطين القلوب وجيبها

وقلن لها قومي من الوجد واقعدي^{١٧٣}

نقله عن بيت الشريف:

قذفوك في غمائها وتباعدوا عنها وقالوا قم لنفسك واقعد^{١٧٤}
وكقوله :

ولكن رمى من غمرة ما اصابها بمثلك رام منه يرمي فيعطب^{١٧٥}
نقله عن بيت الشريف :

كما خرق الرامي بسهم رمية واعرض علما انه سوف يعطب^{١٧٦}
يقول السيد حيدر:

ان دعوا خفوا الى داعي الوغى واذا النادي احتبى كانوا ثقلاً^{١٧٧}
نقله عن بيت الشريف:

وترى خفافا في الوغى فاذا انتدبوا وتلاخط النادي . رايت ثقلاً^{١٧٨}
ومثل هذا الاخذ والتعامل يجيء في شعره في تأثره بمهيار، فاذا قال مهيار:
اذا راق صبح فالحصان مصاحب وان جن ليل فالحسام ضجيع
قال السيد حيدر:

وله الطرف حيث سار أنيس . وله السيف حيث بات ضجيع^{١٧٩}
والواقع ان تعامل السيد حيدر مع شعر الشريف ومهيار لا يجيء على شكل

(١٧٣) ديوانه ج ١ ص ٧١ .

(١٧٤) ديوان الشريف الرضي ، ط بيروت ١٣٠٧ ج ١ ص ٢٧٢ .

(١٧٥) ديوانه ج ٢ ص ٦٩ .

(١٧٦) ديوان الشريف ط بيروت ١٣٠٧ ج ١ ص ٦٣ .

(١٧٧) ديوانه ج ١ ص ١٠١ .

(١٧٨) ديوان الشريف ط بيروت ج ٢ ص ٦٧٢ .

(١٧٩) ديوانه ج ١ ص ٨٧ .

معارضات لا شهر قصائدهما فلعل قلة حظه من الجزالة والقوة لا تمكنه من مجارة النماذج العالية، وانما هو يلقط منها ابرز معانيها في بضعة ابيات. ومن هنا فان تأثره بهذا الشكل لا يحفز الدارس على عقد المقارنات بين شاعر هذا القرن ونماذج الموروث. وكثيرا ما ينسى شاعر هذا القرن تجربته، فيأخذ بالنموذج الموروث حتى يضمن معظمه في شعره، فاذا بالصور والانغام والقوافي وحروف الروي والتراكيب ترد كما وردت عند الشاعر القديم ويختلط التضمين بالاصل كالذي نقله السيد مهدي القزويني^{١٨٠} حين عارض قصيدة ابي تمام المشهورة في رثاء محمد بن حميد الطوسي ذات المطلع:

الا فليجل الخطب وليفدح الامر وليس لعين لم يفض مأوها عذر
ونماذج هذا التعامل المليء بالاصطناع في تجميع الموروث القديم واعادة صياغته احيانا، او تضمينه احيانا اخرى، بل ونقله نقلا تاما في احيان ثالثة كثيرة وشائعة في الدواوين. لكن محاولات اشهر الشعراء في هذا التعامل، كمحاولات عبد الباقي العمري، تظل في الدلالة اشد لتوضيح الظاهرة. ولعل العمري بالذات أسوأ من تصرف بالموروث وتعامل معه حتى غدا مشوها تماما، ولا سيما في تخميسه وتشطيره لبعض قصائد الشعر القديم. من ذلك تخميسه لامية السماوال المشهورة ذات المطلع :

اذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل
فقد خمسها مرة^{١٨١} ثم عاد مرة ثانية فصدر اعجازها^{١٨٢} فقال:

اذا المرء لم يلبس من الجهل مطرفا فكل رداء يرتديه جميل
وعلى الرغم من ان قصيدة السماوال ليست من النماذج العالية من الموروث العربي، لا من حيث صورها، ولا من حيث خيالها، اذ هي تحتوي قدرا مما يسمى الحكمة يكفي لكبح جماح نبرة الحماسة وغفوان الخيال فيها، الا ان العمري اراد ان يمدح (محمود افندي الألوسي) فقال:

واذا هو لم يسلك سبيل ابي الثنا (فليس الى حسن الثناء سبيل)
ومن هنا وقع العمري في كل المتناقضات التي يمكن معها ان تنقل صورة رجل من حياة القرن التاسع عشر الى العصر الجاهلي بكافة صفاته وعباداته.

(١٨٠) البابليات - اليعقوبي ج ٢ ص ١٣٦ .

(١٨١) الترياق الفاروقي ص ٣١٨ .

(١٨٢) المصدر السابق ٣٤٧ .

وأسوأ من ذلك ما فعله بمعلقة امرئ القيس المعروفة. ذات المطلع:
قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل يسقط اللوى بين الدخول فحومل
فقد صدر العمري اعجازها، واستخدمها في رثاء احد علماء الفرقة الامامية.
ونحن نعلم ان معلقة امرئ القيس تحكي تجاربه الذاتية، وتصور اكثر من
مغامرة حب يجيد الشاعر الجاهلي وصف دقائقها وحوارها واحداثها، من
خلال احاسيس فارس يهوى المجون والعبث ومطاردة الحسان. والسؤال:
كيف وفق الشاعر المتأخر حين استعار هذا الموضوع وتلك المغامرات لوفاء عالم
ديني كبير؟

الواقع انه لم يوفق، بل سقط سقوطا مزريا. فهو حين يتعرض لفقرة
الحوار ما بين امرئ القيس وصاحبته، يجعل من المرأة (مقلة عينه) التي
تخاطبه على هذا النحو السمج:

رأت مقلتي دمعي تعثر بالاسى (فقال لك الوليات انك مرجلي)
وهكذا يستعير لكل صفات صاحبة امرئ القيس وحديثها ومغامراتها،
صفات واشكالا جديدة لجعل المعنى عقلانيا مقبولا، فالمقلة هي التي اجرت
على الآثار ثيابها حتى يمحي الأثر:

واجرت فجرت يوم تشييع نعشه (على اثرينا ذيل مرط مرجل)

وهكذا يزداد سوء التعامل مع القصيدة الجاهلية كلما توغل الشاعر في
محاولته ووصل الى مواقف الغزل ووصف جسد المرأة ومحاسنها ومظاهر
انوثتها حتى ليعجب المتلقي لابتذال ذوق الشاعر المتأخر وهو يشوه القصيدة
القديمة ويشنت فاعليتها وحرارتها بهذا النوع من التعامل. فأى قارئ عربي
مر بالشعر الجاهلي ينسى ان امرأ القيس وصف ترائب صاحبته (بالسجنجل)
وشعرها بـ (قنو النخلة المتعكل) وساقها بـ (انبوب السقي) وانها (نؤوم
الضحى).. الخ. ومن هنا تبدو تفاهة تجربة العربي حين ازاح مؤثر القصيدة
الحقيقي وهو (المرأة) ووضع مؤثرا جديدا محلها ليستقيم معنى ظاهر الالفاظ،
مثل (ام العلا) او (الدموع) او (المدارس) ، وهل يمكن ان يزيح الشاعر المتأخر
ذلك المؤثر الاصلي من ذهن المثقف العربي؟ لا يمكنه ذلك تأكيدا، ولعل سداجة
الصور وتفاهتها ورداءتها كفيلة باثبات ذلك، حين وصف المراثي المنكود تائلا:

وكم جعفر من مدمع لابنه جرى وساق كأنبوب السقي المذل

او قوله :

ومن بعده اوضحت مدارس فضله نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل ١٨٣

ظاهرة التخميس والتشطير:

ان ظاهرة التخميس والتشطير تشكل وجها آخر من اوجه عقم هذا القرن في نظرتة الى التراث. ليس بسبب شيوعها وكثرة استعمال الشعراء لب واحتلالها مساحات كبيرة في دواوينهم فحسب، وانما بسبب تحويل الشعراء لهذا الاسلوب الشعري من (قالب) و (شكل) الى غرض من اغراض الشعر، فاذا بالشاعر يتجه الى التخميس والتشطير باعتبارهما موضوعا، وكثيرا ما تتردد في دواوين الشعراء عبارات: قال مخمسا، وقال في التخميس بابا كاملا من ديوان الشاعر. ١٨٤

والذي نراه ان عملية التخميس في حد ذاتها تقويض تام لكل اركان عملية الابداع الفني. ان الشاعر المتأخر حين يخمس قصيدة قديمة، ينظم ثلاثة اشطر ليلصقها بشطرين ينقلهما نقلا من الشاعر القديم، وهو في الواقع لا يزيد على تفكيك قصيدة الشاعر القديم واغادة تركيبها، بحيث تجيء اشطره الثلاثة عبارة عن (تمطيط) للصور القديمة والفاظها ومعانيها.

واذا كان الشاعر القديم قد مر بالخطوات الاساسية لعملية الخلق الفني من (انفعال) يتخلق نتيجة علاقته بالاشياء وانفتاح ابواب الاشعور وانثيال الصور، ثم الحصول على مجموعة الصور التي تحدد مشاعره واحاسيسه فتشكلها وتبلورها، ثم تيقظ ذهن الشاعر ايجابيا وقيامه بطرح الصور غير الملائمة واختيار الصور التي تساعد على تعميق تجربته وتحدد رؤاه بحيث تشكل نمط القصيدة النهائي وهي تخرج الى النور، اذا كان الشاعر القديم قد مر بكل هذه الخطوات، فما الذي يتبقى للشاعر المتأخر وهو يحاول مشاركته؟ لا شك انها مشاركة مصطنعة، وهي ليست اكثر من نظم عقيم بارد.

وعملية التشطير اكثر سوءا من التخميس. فلعل الشاعر يجد في التخميس شيئا من الفسحة الشكلية ليصل بعدها الى اشطر الشاعر القديم فيلصق اشطره مع اشطر النموذج المحتذى. بينما تقل هذه الفرصة الشكلية وعلى الشاعر ان ينظم شطرا واحدا ليقابل شطر النموذج المشطر. ومعنى ذلك ان تضعيق القصيدة المشطرة وتتمزق ابياتها وتمطط صورها ويتهدم خيالها

(١٨٣) انظر الترياق الفاروقي ٣٦٨ .

(١٨٤) انظر: على سبيل المثال ، ديوان السيد حيدر الحلي - باب التخميس ج ١ ص ٢٤٥ - ٢٨٠ .

بسبب من أن الشعر العربي قائم على وحدة البيت وليس على وحدة الشطر، ومن هنا تتسم محاولة الشاعر المتأخر بالعقم لانه يقوم بشطر النموذج الى نصفين، ثم احلال نصف جديد من عنده، يلصقه بنصف الشاعر القديم. وتكون النتيجة ولا شك تشويها وتدميرا لا يمتان الى عملية الخلق الفني بأية صلة.

وأكبر الظن ان شاعر هذا القرن كان يميل الى هذا التخميس والتشطير اظهارا لبراعته في النظم اولا، واتكاء على معاني الموروث وتراكيبه التي تغنيه عن عملية المعاناة وتجديد ثقافته ثانيا، ثم لاعتماده على جمود ذوق المتلقي وضحاله.

(١٢)

سبق ان قلنا ان الفن تعبير بشكل من الاشكال عن الحياة. ويقدر ما في الحياة من سعة وحركة ونماذج، فان للفن كذلك مقاديره من هذه المواصفات فحين تبدو رؤية الفنان احادية، او منفصمة، فانها سوف تتناول جانبا واحدا من جوانب الحياة المتعددة والمتكاثرة. واذا ما تناول هذا الفنان تجربته من بؤرة ضيقة تماما، لاسباب عديدة، فانه ولا شك سوف يعيش جزءا صغيرا من اجزاء عصره، وربما يكون هذا الجزء هو اكثر اجزاء العصر بساطة. بمعنى ان فنه سوف لن يعبر عن قضايا عصره الحقيقية. فاذا كان مدح السلطان والولاء والوجهاء قد اخذ القسط الاكبر من اهتمامات الشاعر العراقي في القرن التاسع عشر، فانه ولا شك قد دفع الشاعر بعيدا عن علاقات مجتمعه اليومية ومشاكله الحقيقية، لأن الحياة لا يمثلها المال والسلطة، ففيها الجانب الآخر: الغالبية العظمى من المجتمع مشاعرهم، قضاياهم، تجاربهم واسلوب حياتهم وهي كلها نماذج ممتازة يتجه اليه الفن الاصيل.

وحتى القضايا التي يشترك فيها الشاعر مع مجتمعه بدرجة عالية من التقدير والاهمية، فانها لن تأخذ من وعيه الكثير، ولا من فنه درجة كبيرة من التواصل مع الحياة والارتباط بها من خلال هذه القضايا المشتركة. ومن ابرز هذه القضايا: الشعر الديني فنحن نجد شعراء العراق عامة يدورون حول هذا الغرض في محورين اثنين:

اولهما: ان السلطان وولاته يمثلون الدين الاسلامي ودولة الاسلام وهم حماة ورعاه وبذلك يبرروا لانفسهم كثيرا من التزلف والذل والهوان.

اما الثاني: فهم ينظمون هذا الشعر لا من اجل تلبية اس باثر الدين

ورسم جوانبه الفنية، او تقديم نماذج اصيلة عرفت فيه، سواء في قيمه وعقيدته او سيرة الرسول واصحابه لأجل الاحتذاء، وانما يكتب الشاعر قصائده من اجل الثواب في الآخرة فعبد الباقي العمري حين يخمس همزية البوصيري يحرص على التقديم لها بمقدمة نثرية طويلة ينتهي في آخرها الى تأكيد رجائه في شفاعته النبي له يوم الحساب بهذه القصيدة^{١٨٥}

ومن هذا المفهوم يقدم الاخرس تهنئته للعمري على هذه القصيدة قائلاً:

فلك الاجر والمثوبة منها ولك الحمد بعدها والثناء^{١٨٦}

وهكذا يفعل بقية الشعراء فالشيخ محمد جابر الكاظمي يهنئه بالجنة^{١٨٧} بينما عدها اسماعيل البرزنجي «تجارة العمري التي لن تبور وذخيرته ليوم النشور...» وانه سوف يحظى بحسن الختام لسيد الانام في دار السلام^{١٨٧} ب

ويبرر بعض الشعراء قصائدهم الدينية باستجابتهم لأطياف زارتهم في المنام تدعوهم لكتابة هذا اللون من الشعر. فالسيد حيدر الحلي يزعم ان السيدة فاطمة الزهراء قد زارته ليلاً وخاطبته بالشعر تدعوه ان يذكر قتل الطف في شعره^{١٨٨} بينما زعم عبد الوهاب النقشبندي انه سمع هاتفاً يدلّه على تجارة تنجيه من عذاب اليم ، الا وهي (مدح سيد الثقلين)^{١٨٩} .

ومن هنا فان الفن والفنان يفقدان مبررات وجودهما في المجتمع ، اذ لا شك ان آل البيت ، ولا سيما الامام الحسين ، لا يريدون المسلمين ان ييکوههم بقدر ما يريدونهم على وعي وفهم لأسباب ثوراتهم وتضحياتهم بسبب دفاعهم عن قضية العقيدة الدينية وحرصهم على اقامة دعائم الحكم على أسس سليمة بين المسلمين . ولا شك ان الرسول الكريم لا يريد مدحاً لذاته وتغزلاً بصفاته ، وانما يريد فهماً للاسلام وتطبيقاً لعقيدته وقوانينه وأركانه . ولا أدل على سذاجة نظرة الشاعر لطبيعة موضوعه ، من توصيته بعضهم بأن تدفن هذه القصائد الدينية معهم في أكفانهم^{١٩٠} وهكذا يقطع الشاعر فنه عن الحياة ، ويضيع فرصاً طيبة ونوافذ واسعة كالنافذة الدينية ذات الطاقات والحيوية ، اذ يمكنه ان يطل منها على مجتمعه فيعبر عنه ويخدم الحياة وتجدها من خلالها .

(١٨٥) الترياق الفاروقي - المقدمة النثرية ص ٣ - ٧

(١٨٦) المصدر السابق ص ٦٦

(١٨٧) المصدر نفسه ص ٦٧

(١٨٧) ب المصدر نفسه ص ٧١ . وانظر بقية التخاميس في الصفحات التالية .

(١٨٨) البابليات - اليعقوبي ج ٢ ص ١٥٦

(١٨٩) الشعر العراقي في القرن التاسع عشر - ص ١٠٠

(١٩٠) انظر البابليات ج ٢ ص ٧٢ ، ١٥٦ .

ومن مظاهر انقطاع الشعر عن الحياة في هذا القرن ان ديوان الشاعر حافل بمدح الآخرين وتهنئتهم وراثتهم الى غير ذلك من الاغراض بينما لا نجد شيئاً من حياة الشاعر الخاصة سواء في تجاربه ام في علاقاته الطبيعية، ام في طبيعة نظرته للآخرين وللحياة. ولو تناولنا واحدا منهم، كالسيد حيدر الحلي مثلاً، وفي معرض ذاتي محض كالرثاء، فسنجده حريصاً حين يتوفى لممدوحه فرد، على تكرار رثائه وعزائه وتخفيف آلام عائلته فرداً فرداً حتى نجده يقول لممدوحه من آل كبة حين توفي عميد الأسرة «... لأنوحن عليه نياحة ترجف الارض باوتادها وتمزق عليه الدنيا احشاءها بعد ابرادها، ولأدعن بساعة قيامي بها تشبه قيام الساعة حتى يحطم الدهر صدره واضلاعه...»^{١٩١} وهو حريص على اظهار تفجعه حين يموت الآخرون من آل كبة وآل القزويني، ويخصص لأولادهم وكريماتهم اكثر من قصيدة حين يتخطفهم القدر تجيء هذه القصائد مطولة حافلة بكل اسباب الحزن والجزع^{١٩٢}، بل يذهب الشاعر الى ابعد من ذلك، فيرثي اناساً لا يعرفهم ويبيكيهم بحرارة وليس بينه وبينهم صلة، سوى ان بعض الاشراف قد التمسه رثاءهم او ان ذويهم قد سألوه ذلك^{١٩٣}

أما حين يموت اولاده او اقاربه فلا يحظون منه بأكثر من ابيات معدودة، وقد يجمع رثاء ولده واخيه سوية في بضعة ابيات^{١٩٤}. وليس السؤال: من اين يأتي الشاعر بكل هذه العواطف تجاه الآخرين؟ ولماذا تنضب عواطفه تجاه حياته الخاصة؟ وانما السؤال الجدير بالطرح: هل الشعر الا تجربة ومعاناة تنبع من خلال احساس الشاعر وتتخلق نتيجة لتوحيد الاحساس بالفكر؟ ثم أليست أعماق الشاعر وانفعالاته هي الرجل الذي تنصهر فيه معاناته ونظرته واحساسه بالحياة ومظاهرها؟

ولعل تصوير الشاعر لبيئته، وللطبيعة خاصة، خير ما يعبر عن ارتباط الشعر بالحياة ومظاهرها المألوفة. والغريب ان الشاعر العراقي لا يصور بيئته الخاصة، انما يخرج عنها ضارباً بخياله في اعماق التقليد. فأغلب الشعراء يذكرون مواقع غريبة عن بيئتهم مثل (سلع) و (الجزع) و (العميق) و (نجد) و (ربع الخلا) و (باب النقا) و (رضوى) و (كاظمة) و (الشري)... الخ. وكلها مواقع في الجزيرة العربية سبق ان عاشها الشاعر القديم، اما الشاعر

(١٩١) ديوانه ج ٢ ص ١٤١ .

(١٩٢) انظر قسم المراثي ج ٢ الصفحات : ٥٨ ، ٦٤ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٩ ، ٩٣ ، ١٢٦ .

(١٩٣) المصدر السابق ، انظر قصائده على الصفحات ١١١ ، ١١٦ ، ١٢٨ ، ١٥٩ .

(١٩٤) المصدر نفسه ص ٦٣ ، ٨٠ .

المتأخر فلم يرها طوال عمره، الا انه يحرص على تصويرها، امطارها، بروقها،
شيخها وقيصومها ويبكي كما بكى الشاعر القديم، ويقف الاخرس ليقول:

وقفنا بالركائب يوم سلع على دار لنا امست خلاء ١٩٥
ويطرب الطباطبائي كما طرب الشاعر القديم:

طربت لعلوي من الربيع شاقني لريا برياً البان من علمي نجد ١٩٦

اما بيئة العراق مدنه وقراه، فلا اثر لها ولا اصداء في دواوين الشعراء.
قد نجد وصفا لطبيعة عامة ووصفا لحيوانها ونباتها، قد يصلح لكثير من
البيئات. وتلك من مميزات التيار الكلاسي كله، ليس في الطبيعة فحسب، بل في
صفات الناس كذلك، فالصفات التي يخلعها الشاعر الكلاسي على المدرج او
المرثي صفات عامة تصلح لكل انسان وفي كل زمان ومكان. فهو ينزع في رؤيته
للمؤثر، سواء للطبيعة ام للانسان من موقف مثالي كامل.

اما الطبيعة فانه يقبلها كما هي في صورها الناجزة، دون ان يكون في
اعماقه من اثر على رؤيته لها. فهو في حقيقة الامر يعيد صياغة داخله وفق
مثالية الطبيعة ولا يعيد صياغة الطبيعة وصورها وفق مشاعره وحسه
وافكاره. ومن هنا فان صورة الطبيعة التي رسمها شعر القرن التاسع عشر،
كانت كلها (مثالا) يعيش في ذهن الشاعر، فاذا كان ابراهيم الطباطبائي قد
عاش في النجف وانتقل الى الكاظمية في بغداد فان (مثالية) الطبيعة عنده هي
الطبيعة البدوية. واذا كان محمد سعيد الحبوبي الذي عاش فترة من شبابه في
بلاد نجد عند اهله، الا ان (مثالية) الطبيعة عنده كانت بعيدة عن وعورة
الصحراء ووحشة رمالها وقسوة مظاهرها، واذا نحن نتلمس في شعره طبيعة
غربية عليه كل الغرابة، انها بيئة الاندلس العربية، بكرمها وخضرتها وخمورها
وحسانها وحتى بموشحاتها كقوله:

من رشا لما تبدى رايحا	اشرق افتر تثنى نفرا
قمرا تما ويدرا لامعا	وقنا لدنا، وظببا اعفرا
ان بدى ابدى الربيع اليانعا	وعن الزهر المندى اسفرا
خده والصدع فيه اكتنفا	وردة محفوفة في سوسن

(١٩٥) الطراز الانفس ١٥

(١٩٦) ديوان ابراهيم الطباطبائي ص ٨١ . وانظر الصفحات ٦٩ ، ٧١ .

او شقيق فوقه الآس ضفا او كمي متق في جوشن ١٩٧

فلا نجد في هذه الموشحة شيئا من رسوم الصحراء ولا بيئة النجف المحافظة وطبيعتها الخاصة. ولعل شهرة الحبوبي بين شعراء جينه جاءت من تفضيله اسلوب الموشح وكثرة هذه الموشحات التي احتلت جزءا كبيرا من ديوانه ١٩٨ والواقع فان ديوان الحبوبي، كما نراه، يمثل النموذج الكامل لانقطاع الشعر عن الحياة. وآية ذلك ان موشحاته ليست أكثر من اصداء ومحاكاة لاشهر نماذج الموشحين العرب من امثال لسان الدين بن الخطيب وابن زمرك وصفي الدين الحلي وابن سهل الاندلسي ولعل العين لا تخطيء اثر موشحة ابن سهل الشهيرة:

جارك الغيث اذا الغيث همي يا زمان التوصل بالاندلس
لم يكن وصلك الا حلما في الكرى او خلسة المختلس

في صورها والفاظها وخيالها على ابرز موشحات الحبوبي التي مطلعها.
يا معير الغصن قد اهيفا ومعير الريم مرضي الحدق ١٩٩

فليس اختيار الاوزان ولا تشابه المعاني والصور هي وحدها سبب التأثر والتأثير، انما يعتمد الحبوبي الى التضمن، فيدخل في موشحته اشطارا من موشحة ابن سهل. مما اضطرنا لشر ديوانه الى الاعتراف بأن الحبوبي ينقل عن هذا الشاعر وانه «قد اتبع فابعد في الاتباع واقتفى وكان له الاختراع» ٢٠٠ والذي نراه ان الحبوبي في (الاختراع) لم يدخل جديدا. فهو لم يلبس موشحه ثوبا عصريا، ولم نلمس اثار بيئته النجفية، وكأن هذه الموشحات لا تنتسب الى القرن التاسع عشر بقدر انتسابها الى القرن الخامس او السادس الهجريين.

والاهم من ذلك كله، ان الموشح الاندلسي قفزة نوعية بالشعر العربي، ليس في الخيال وشعر الطبيعة وشدة ارتباطه بالتعبير عن حياة العرب في الاندلس فحسب، وانما في هذا الخروج البارع والتجديد في عروض الخليل

(١٩٧) ديوان الحبوبي ٣١ .

(١٩٨) باب الموشحات في الديوان ص ١٢ - ٩٨ .

(١٩٩) الديوان ٥٢ .

(٢٠٠) المصدر نفسه ص ٥٤/٥٢ هامش الصفحتين .

وموسيقى الشعر العربي حتى غدا الموشح الاندلسي نقطة البدء الاولى في النقد الحديث لتاريخ التجديد الموسيقي في القصيدة العربية. اما الحبوبي، فلم يكن على وعي بالاسباب والمتغيرات التي حفلت بها حياة العرب في الاندلس وتأثير ذلك على الفنان وحرفيته. فاذا هو ينظم موشحاته مقلدا عصرا غير عصره، فضلا عن أن كل موشحاته جاءت على بحر واحد هو بحر الرمل ولم يزد عليه اية نغمة اخرى مما حفلت به موشحات الاندلسيين وغيرهم من المشاركة. بل ان قارئه لا يجد فرقا، لا في المعاني، ولا في الموسيقى بين موشحة وأخرى، حتى ليتمكن اعتبار كل موشحاته موشحا طويلا واحدا.

وفي معاني الحبوبي نجد ما هو اكثر تعبيرا عن الانقطاع ما بين الشعر والحياة فقد نجب لصور الخمرة ومجالسها والطبيعة ومظاهرها، والمرأة التي وصفها وصفا حسيا خالصا وتتساءل عن صدق تجاربه في هذا الشأن، ولا سيما وان الرجل، حين تقدم به الزمن، تصدر للفتوى الدينية وتسلم زمام طائفة الشيعة في العراق. الا ان الحبوبي، كان حريصا قبل ان يترك فترة الشاعرية، على تأكيد كذب تجاربه تلك واذا به رجل يقول هذه الموشحات ويصور تلك العلاقات مازحا، وهو انما ينهج في ذلك (نهج الظرفا) فلا تجارب ولا معاناة ولا صدق في التعبير عن تلك الحياة الوهمية:

لا تخل ويك ومن يسمع يخل	انني بالراح مشغوف الفؤاد
او بمهضوم الحشا ساهي المقل	اجلت قامته سمر الصعاد
او بريات خدور وكلل	يتقنن بقرب ويبعاد
انني لي من شرفي بردا ضفا	هو من دون الهوى مرتنهني
غير انني رمت نهج الظرفا	عفة النفس وفسق اللسن ٢٠١

ولعل اسوأ ما يمثله الشعر، حين ينبت ما بينه وبين الحياة، ان يحاول خلق الجديد فيها، والحاقه بركب القديم، وتقديمه من رؤية مثقلة بذن الماضي ومفاهيمه، لا تنبع من واقع العصر وحاجاته. وهذا ما فعله شعراء العراق حين وصفوا بعض المخترعات الحديثة التي دخلت حياة الناس. فالعمري لا يجد عنده للتلفراف سوى تشبيهات يستعيرها من ألفية ابن مالك! وبذلك يتخلص من ان (مخترعات) القدماء تشبه مخترعات المحدثين:

فذاك من مخترعات السابقة فخذ تشايبها بهن لاحقه ٢٠٢

(٢٠١) المصدر نفسه ٣٥ .

(٢٠٢) الترياق الفاروقي ، انظر الأرجوزة كاملة ص ٣٤٨ - ٣٥٢ .

ويزعم السيد جعفر الحلي في وصف الساعة، انها (حسنة افرنجية) تؤنسه برقصها، لكن ما يزعجه، ان هذا الرقص يجيئه دائما مشوبا بالغناء^{٢٠٣} ويهرع ابراهيم الطباطبائي الى بيئته (المثالية) (البدوية) ليستعير منها ما يصف به الترامواي:

وحصان تقطلت كحصان او كفحل عود من البدن عيد^{٢٠٤}
بينما لم يجد محمد حسن كبة بدأ من تشبيهها بالخود والعروس:
رب مقصورة تطير كقلبي يوم بان الخليط لا بجناح
ثم:
وهي خود تهتز لا بقوام وعروس تختال لا بارتياح^{٢٠٥}

وهكذا يصر شاعر القرن على اصفاء القديم، فكرا وخيالا وصورا، على كل ما هو جديد يلقيه، ليس بسبب فقدان عناصر الابداع للتعامل مع هذا الجديد فحسب، وانما بسبب فهمه الساذج لدوره الفني ووعيه بموقعه من العصر.
(١٣)

لقد كان طبيعيا لشعر هذا القرن، بما قدمناه، ان ينتهي الى الوقوع في اسار شكلية صارخة، وانصراف تام الى زركشة القصيدة القديمة واجترارها وتحويلها بالتزييق والضغط على جوانبها السيئة الى اشكال ممسوخة منقطعة عن حياة الناس ومشاعرهم.

فلا بد من ان يكون بناء القصيدة الجاهلي: المطلع ويسمونه (المستهل) ثم (حسن التخلص) ثم (الختام). كما يبتدىء الشاعر ايضا بذكر الطلول والاثافي وديار الاحبة، او وصف الخمرة وكؤوسها، او وصف الرحلة والراحلة حتى يصل الى الممدوح^{٢٠٦} في قافية ووزن موحدين. لكن بساطة ثقافة الشاعر وضعف ادواته قد تكفلا بشيوع اخطاء القافية والعروض بحيث لم يخل منه ديوان اشهر الشعراء. وحين يكون الشعر واطنا ورديئا، فانه «يسيتسلم دون شكوى للتحليل» كما يقول هوالي^{٢٠٧} على اننا لا نريد تحليل نماذج رديئة من الشعر مكتظة بالاطفاء، الا اننا سنشير، مجرد اشارة الى بعضها.

(٢٠٣) سحر بابل ص ٣٧ .

(٢٠٤) ديوانه ٧١ .

(٢٠٥) انظر : محاضرات عن الشعر العراقي الحديث - عبد الكريم الدجيلي ص ١٤ .

(٢٠٦) انظر نماذج من هذه القصائد في دواوين الاخرس والطباطبائي والحبيبي وحيدر الحلي .

(٢٠٧) Poetic Process-George Whalley. P.215.

: القافية: ففي القافية يرتكب ابرز الشعراء، كالسيد حيدر الحلبي، ومحمد سعيد الحبوبي ما يسمى بـ«الايطاء»، وهو اعادة كلمة الروي لفظا ومعنى بعد اقل من سبعة ابيات، كقول الحبوبي:

لأنت رب المجد رب العلا رب الايادي البيض رب الفخار^{٢٠٨}

ثم عاد، فكرر الفخار بعد اربعة ابيات، دون تغيير في المعنى، فقال:
وليس للعلياء من مفخر ما لم يكن نعلك تاج الفخار

ويرتكب جعفر الحلبي ما يسمى «بسناد الاشباع» وهو اختلاف حركة (الدخيل) في القوافي المؤسسة. فقد جاءت قصيدته في رثاء الحسين بدخيل مكسور:
اعزيك فيهم يا لك الخير انهم مشوا لورود الموت مشيئة عاجل

ثم يجيء بيت مرفوع الدخيل:

ارادت بنو سفيان فيهم مذلة وذلك من ابناك صعب التناول^{٢٠٩}

أما في الموسيقى - فالزحافات المستكرهة والعلل القبيحة كثيرة وشائعة، من ذلك قول العمري:

جالت مسبحتي في درج ارقامي ما بين انملتي الوسطى وابهامي^{٢١٠}

فقد ادخل القطع على اول تفعيلية في البيت (جالت مس = مستفعل)، والقطع في حشو البسيط قبيح، لم نقرأه في الشعر العربي، لأنه يفتك، كما هو واضح، بموسيقى البيت، ومن قبيح الزحاف قول الحبوبي:

يا من سلا . عهد الهوى سل عن متيم هوى^{٢١١}
اذ جاء الشطر الثاني من البيت على هذه الصورة (مستفعلن مفاعلهن) واذا علمنا ان هذا البيت من مخمس جاء على مجزوء الكامل في ضربه الصحيح، اذ قال في بيت قبله:

يا ريم - رامة واللوى بك استجير من النوى

(٢٠٨) الديوان ص ٢٦١ . وانظر امثلة من ذلك ص ٢٩٤ .

(٢٠٩) سحر بابل ٣٥٤ .

(٢١٠) الترياق الفاروقي ص ٢١٦ .

(٢١١) الديوان ١٨٠ .

ادركنا ان الشاعر قد استعمل في البيت الاول، ضرباً لم يرد في اضراب الكامل المجزوء.

اما خطف حروف العلة دون مبرر، فكثير وشائع، كقول الطباطبائي
ان تلوي يا غريد سالف عهدنا او تنسى ذكرانا فلست بناسي^{٢١٢}

ومن اسوا الاخطاء الموسيقية استعمال الشاعر أكثر من عروض واحدة في قصيدته كالذي فعله السيد حيدر الحلي حين استعمل عروضين مختلفتين من اعراب المتقارب فقال:

وعفت غدائر بيض الخدود فما انشق الدهر ريحانها
ثم قال بعده مباشرة:

افق لست اول من لامني على وصل نفس تحنانها^{٢١٣}

فلقد جاءت عروض البيت الاول صحيحة (فعولن) وكان على الشاعر التزامها طول القصيدة، لكنه استعمل في البيت الثاني عروضاً محدوغة (فعو) وبذلك خالف تقاليد المتقارب. على ان الشاعر قد استمرأ ذلك فكرر هذا الاستعمال كثيراً جداً في قصيدته هذه.

والنماذج اكثر من ان تحصى. على انه لا بد من التعرض لقضيتين هامتين من قضايا الموسيقى في هذا القرن، لنجد الفرق الحقيقي ما بين الاصاله والعقم حين يلتفت الشاعر الى استخدام المادة الفنية.

القضية الاولى:

نقرأ في بعض دواوين الشعراء قصائد جاءت على بحر غير عربية، خارجة بموسيقاها عن تشكيلات العروض الخليلي. وقد تبدو الاولى انها محاولات تجديدية وتأثر بموسيقى الشعر الفارسي، اتجه اليها الشاعر عن وعي فني واختيار. لكن الشاعر نفسه، سرعان ما يخيب امل الدارس، حين يكشف في المقدمة النثرية، انه ما اتجه الى هذا الوزن الموسيقي الا (مجاملة) لمدوحيه، وثباتاً لبراعته ليس غير. فقد مدح عبد الباقي العمري (هولاكو خان) حفيد

(٢١٢) ديوانه ١٤٤. وانظر من أمثلة ذلك ديوان السيد حيدر الحلي ج ١ ص ٧٢.
(٢١٣) ديوانه ج ١ ص ١٠٨.

شاه ايران، طالبا منه بذور ورد ليزرعها في بستانه، فأجابه الممدوح الى طلبه وكتب للشاعر خمسة ابيات من الشعر الفارسي. فما كان من العمري الا ان شكره ومدحه بقصيدة ثانية حاكى فيها الابيات الفارسية في القافية والموسيقى فقال:

لهلاكو خان اعلى المدح في اوراقى مثل شحرور على منبر دوح راقى^{٢١٤}

ومعنى ذلك ان هذا البيت وهو اول ابيات القصيدة، قد خرج على بحر الرمل خروجاً كبيراً. اذ ان تشكيلته قد جاءت على النحو التالي:

فعلاتن - فاعلاتن - فاعلاتن - فاعل - فاعلاتن - فعلاتن - فاعل
ويحر الرمل سداسي الاجزاء، بينما جاءت ابيات العمري ثمانية. فضلاً عن ان عروض الرمل تجيء دائماً محذوفة، بينما جاءت عنده (مبتورة - فاعل) حيث اجتمع فيها (الحذف + القطع) ونحن نعلم ان البتر لا يدخل الرمل مطلقاً. والمهم في القضية: هل كرر العمري هذه المحاولة في قصائده وفي اغراضه الاخرى؟ الجواب: ابداً لم يكررها. فهو في هذه المحاولة انما كان يرضي ممدوحه ليس غير، اما ان يدقق النظر في هذه الموسيقى الجديدة التي اكتسبها والايقاع المستحدث في ابياته، ويكررها في قصائده، فتلك من صفات الاصالة وسمات الابداع عند الشعراء، لا من صفات الجمود والانحطاط.

القضية الثانية - البند

وهي اخطر من سابقتها. والبند اسلوب من اساليب التعبير الشعري شاع في العراق منذ قرون ثلاثة. ويعتبر معتوق بن شهاب الموسوي المتوفى عام ١٠٨٧ هـ اقدم من كتب في هذا الاسلوب. والخلاف كبير في اصل البند وتاريخه وتطوره واسباب عدم انتشاره^{٢١٥}

وتقوم فكرة البند على اساس هام جداً في موسيقى الشعر. ونعني به نظام (التفعيلة) وليس على نظام الشطرين ووحدة البحر. فهو يخرج على العروض الخليلي فتجيء اشطاره مختلفة في عدد تفاعيلها. وطريقة كتابته، كما جاءت في بنود معتوق الموسوي الخمسة انه يكتب كأسطر النثر، وقد يلتزم قافية وقد لا يلتزم. كقول ابن معتوق في احد بنوده واصفا الآيات السداسية:

^{٢١٤} (١٩١٠) الموسوعة الفارسية، ج ١، ص ١٠٠. ^{٢١٥} (١٩٦٥) الموسوعة الفارسية، ج ١، ص ١٠٠. ^{٢١٦} (١٩٦٥) الموسوعة الفارسية، ج ١، ص ١٠٠.

«أيها الراقد في الظلمة نبه طرف الفكرة. من رقدة ذي الغفلة. وانظر اثر القدرة واجل غلس الحيرة في فجر سنا الخبرة. وارن فلك الاطلس والعرش وما فيه من النقش، وهذا الافق الادكن، في ذا الصنع المتقن، والسبع السموات، ففي ذلك آيات هدى تكشف عن صحة اثبات .. الخ»^{٢١٦}




ويلتزم البند بتفعيلتين هما تفعيلية الهزج (مفاعيلن) والرمل (فاعلاتن). وقد استطاعت الشاعرة نازك الملائكة أن ترسم للبند أسلوباً محدداً، واكتشفت العلاقات القائمة في البند ما بين انتهاء مقطع الرمل بتفعيلية مرفلة (فاعلاتان) لتقابلها تفعيلية محذوفة من الهزج (مفاعي) والتي يبتدئ بها مقطع الهزج الذي ينتهي بذات التفعيلية المحذوفة، لتبدأ حركة الرمل وهكذا^{٢١٧}

والذي نراه، ان الرمل والهزج وكذلك الرجز تشترك ثلاثتها في دائرة واحدة هي دائرة (المجتلب) بحيث ينفك كل واحد منهما من الثاني والثالث وبالعكس على الصورة التالية:

[illegible]

وهكذا ينفك الهزج من الرمل وينفك الرجز من الهزج كما ينفك الرمل من الرجز وهي واحدة من صور انفكاك هذه البحور الثلاثة من بعضها . والسبب في ذلك كما نراه ، ان القياس الموسيقي في المسافات الزمنية يظل واحدا ، اذ نحد :

جد :

	=	$1\frac{3}{4}$	=	ان قيمة فاعلاتن
	=	$1\frac{3}{4}$	=	وان قيمة مفاعيلن
	=	$1\frac{3}{4}$	=	وان قيمة مستفعلن

(٢١٦) انظر ديوان شهاب الدين الموسوي (ابن معتوق) ص ٢٢٧

(٢١٧) انظر الفصل الأول من الباب الرابع في كتابها قضايا الشعر المعاصر . الطبعة الأولى ١٩٦٢ ص

ومعنى ذلك ان معتوق الموسوي شاعر القرن الحادي عشر الهجري ، قد تنبه ، ومن سبقه في هذا الفن ، الى نقطة دقيقة وهامة جدا في موسيقى الشعر العربي ، تلك هي استغلال العلاقة ما بين البحور في الدوائر الخمس ، وما يمكن ان يفيدته الشاعر ويخرج من خلال هذه العلاقات الموسيقية في الدائرة الشعرية من تجديد وقفزة نوعية هامة جدا في بناء موسيقى القصيدة ، اذا احسن ربط التفاعيل المتناظرة ، واقام العلاقات الخفية بين المقاطع والوحدات الصوتية المتشابهة .

ومن هنا نجد ان فكرة (التفعيلة) في البند هي اسلوب الشعر الحر نفسه والتي انطلقت في العراق في اعقاب الحرب الثانية . وكل ما نجده من فروق تجيء في التفاصيل . ذلك ان اسلوب الشعر الحر يلتزم تفعيلات البحر الواحد وتشكيلاته في القصيدة فلا يخلط بين تفعيلتين من بحرین مختلفين^{٢١٨} . كالذي نراه في اسلوب البند . ثم ان البند افاد من بحور الشعر العربي بحرين اثنين فقط هما : الرمل والهزج ، بينما افاد الشعر الحر من ثمانية بحور : البحور الصافية الستة وبحرين من البحور الممزوجة^{٢١٩} .

تلك قضية البند مختصرة . أما علاقته بالقرن التاسع عشر فتجيء من اهمال ابرز الشعراء له ، فليس في دواوين الحبوبي او العمري او حيدر الحلي او الأخرس أو جعفر الحلي وأمثالهم من اشارة الى البند او استغلال لطاقاته الموسيقية . والذي يبدو ان شعراء العصر المشهورين لم يفهموا الاساس الموسيقي الذي تقوم عليه فكرة البند ، وانما نظروا اليه نظرة تخلو من الاحترام وربما اعتبروه ، كما كان شأننا عنه ، اسلوبا اقرب الى الزجل او الشعر العامي الركيك^{٢٢٠} .

اما الشعراء الذين تناولوه مكثرين ، فكلهم من الطبقة الثانية والثالثة ، ممن ليس لهم صيت او شهرة بين الشعراء ، كابن الخلفة الحلي ، واللمومي النجفي و ابراهيم وحسن قفطان والحسين الفتوني العاملي والشيخ طه السنوي وحسن الجساني والسيد محمد القزويني وآخرين ، وكلها اسماء غير لامعة ،

٢١٨ (حاول السياب في اواخر حياته استغلال طاقات بحر الخفيف الممزج سنجيد في ثلاث

نغمات ، نغمة الرمل ٣ (فاعلاتن) ، ثم نغمة الرجز ٣ (مستعلن) كيلة الخفيف حسبا : فاعلاتن مستعلن فاعلاتن .

٢١٩ (انظر قصيدته (جيكور امي) شناسيل ابنة الجلي ط الثانية ١٩٦٥ .

٢٢٠ (انظر قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة ٦٥ .

ولابـمعروفة للدارس في حلبة الشعر في هذا القرن ٢٢١ .

واذا كان معتوق الموسوي قد كتب بنوده الخمسة في غرضين مشهورين في عصره . هما : الشعر الديني ، والمدح ٢٢٢ ، فان من تناوله من شعراء العراق ، غير المشهورين ، في القرن التاسع عشر قد حولوه الى لون من الوان الكتابة النثرية ، متخذا شكل الرسائل الشخصية ، والوان التسلية والمداعبات والتندر . بحيث اضاعوا قضايا التخييل والصور والتركيبة الشعرية ، مسقطين قضايا الانفعال والعواطف والاحاسيس . وبذلك اخرجوه من دائرة الشعر الى لون من الوان النثر الفني في احسن الفروض ، كقول الشيخ عبد الحسين القرملي يجيب على بند محمد الخليل قائلاً « يا عزيزي انا لم ابرح كما تعهدني ذاك الوفي الصادق الخل الخليل القائم القاعد في ذكراك واللامس منه خالص الود وان ناوأه دهر السوء بالبعد ... الخ » ٢٢٣ .

ولغياب الشاعر الاصيل ، ويسبب ضيق افق اشهر شعراء العصر ، ولقتامة القرن وركاكته ، فقد اضاع شعراء القرن التاسع عشر بذور فكرة اصيلة ، وبدايات حركة تجديد بارعة في موسيقى الشعر العربي ، كانت قد ولدت في احضان القرون المظلمة ، ولكنها فقدت حيويتها واستحالت نثرا باردا على يد الشاعر المتأخر .

(١٤)

ما الذي يمكن ان تنتهي اليه حرفية شاعر القرن ، بعد ان اقتربنا متلمسين ابرز قضايا عصره الفنية ؟

لا بد ، والحالة كذلك ، ان يسقط الشعر في وهاد الشكلية التامة . ومنها ينطلق الشاعر وراء الالفاظ ، حريصا على البحث عنها ، والتعلق بها يطعم بها قصيدته ، كما تطعم قطعة اثرية بالفسيفساء . وقلما خلا ديوان شعر من اكتظاظ بالصناعات اللفظية لذاتها ، كالجناس والطباق والتورية والمقابلة . ولقد بات الجناس عند شاعر القرن مطلبا هاما وغرضا يتقصاه ، قياسا لبراعته . فينظم القصيدة الكاملة بقافية واحدة ممثلة في لفظ واحد . فعبد الباقي العمري يمدح بقصيدة في ست وعشرين بيتا تنتهي كل ابياتها

(٢٢١) البند في الادب العربي - عبد الكريم الدجيلي ص (من المقدمة) .

(٢٢٢) انظر ترجماتهم ونماذج من بنودهم في : الادب العربي - الدجيلي ص ٦٣ - ١٢٨

(٢٢١) انظر ديوانه ص ٢٢٧ - ٢٣٠ .

بلفظة واحدة هي (الخال) ، فمرة بمعنى (البرق) ، وثانية بمعنى (السحاب) وثالثة بمعنى (الحسنه في الوجه) ... وهكذا ٢٢٤ ، وليس للقارئ ، بعد ذلك ، ان يفاجأ بالشاعر ، وهو يقدم قصيدته قائلا « قال في الجنس التام » أو « التزم فيها بالجناس » . او حتى « قال في التشبيه » ٢٢٥ .

فمفهوم العمل الفني عند الشاعر صناعة ليس غير . ولعله كان يطمح الى تلك المكانة التي اعتبرت كبيرة . فكان يقال عن الشاعر تكريما « .. كان من رجال صناعة الأدب » ٢٢٦ وكان حيدر الحلي يوصف بأنه « خربت صناعة الشعر » ٢٢٧ ، و« امام في صناعة الرثاء » ٢٢٨

ولقد حرص شاعر القرن على الوان من هذه الصناعة وفنون من الشكلية العقيمة ، نشير الى ابرزها باختصار :

١ - فهناك الألاعيب الشعرية كالنظم المشترك ، حيث يتفق شاعران او اكثر على نظم قصيدة طويلة ٢٢٩ ، كالتلغيز وحل الالغاز ٢٣٠ ، وعقد الاحاديث الشريفة ٢٣١ ، والنشر والترتيب ٢٣٢ . ونظم اسماء السور ٢٣٣ .

٢ - وهناك تأريخ الاحداث والتقايط وهو كثير لا يحصى . وقد تفنن شعراء القرن في هذا اللون . فيدخل احدهم في تأريخه الحروف المعجمة ، او المهمله في حساب الجمل ٢٣٤ . وقد تجيء قصيدة الشاعر وفي كل شطر منها تأريخ ٢٣٥ . اما الحوادث والاشياء التي تؤرخ فكل ما يخطر على بال انسان وما لا يخطر ايضا من اتفه الاحداث اليومية ٢٣٦ ، ونجد بين

(٢٢٤) البند في الادب العربي - الدجيلي ص ١٢٢ .

(٢٢٥) الترياق الفاروقي ص ٢٣٧ .

(٢٢٦) المصدر السابق ٣٤٩ . ٤٠٣ - ٤٠٥ .

(٢٢٧) البابليات - اليعقوبي ج ٢ ص ٦٨ .

(٢٢٨) ديوانه ج ٢ ص ١٥٤

(٢٢٩) البابليات ج ٢ ص ١٥٦

(٢٣٠) انظر سحر بابل ١٧٦ ، ٤٠٨ . وانظر ديوان محمد سعيد الحبيبي حيث انظر جامع الديوان الى

التنبية الى المشاركة في النظم بوضع حروف تميز بين شاعر واخر ص ٢٥٦ .

(٢٣١) انظر ديوان الحبيبي ٣١٠ .

(٢٣٢) الترياق الفاروقي ٣٩٦ .

(٢٣٣) المصدر السابق ٣٩٨ .

(٢٣٤) البابليات ج ٢ ص ٢٤ .

(٢٣٥) الترياق الفاروقي ٣٥٨ .

(٢٣٦) ديوان حيدر الحلي ج ٢ ص ١٦٣ ، ١٦٥

الشعراء ممن يشتهر بـ (الابداع) في تأريخ الاحداث كالشاعر محمد
رضا النحوي ٢٣٧.

٣ - وهناك نوع من النظم يسمونه (الروضة) اذ ينظم الشاعر قصيدة كاملة
على واحد من حروف العربية بحيث تبدأ كل ابياتها بهذا الحرف وتنتهي
به ، كقول الشيخ صالح التميمي في روضة ، من حرف الباء :
برق تعرض مجتازا على حلب ليلا ونور الدجى بالصبح لم يشب^{٢٣٨}

٤ - ومن صناعات الشعر ما يسميه العمري «الجمع بين التقريض والتسميط
والتخميس والتشطير والتشنيف» بحيث تقرأ القصيدة من كل الوجوه
والأماكن ، طولا وعرضا ومن اليمين الى الشمال وبالعكس^{٢٣٩} .

٥ - اما اسوأ هذه الصناعات والالاعيب جميعا فهو ما يسمى بالتشجير ،
ففي ديوان السيد جعفر الحلي نجد مجموعة من المشجرات ، مرسومة
احداها على الشكل التالي :

الى مثل هذه الزخرفة انتهت القصيدة العربية في القرن التاسع عشر ،
فاذا هي شجرة يرسمها الشاعر رسما ويزخرفها ويزركشها بالكلمات ، ولا
شك ان هذا الذي وصل اليه الشاعر يمثل قمة الصنعة والافتعال الى جانب
العقم والجمود^{٢٤٠}.

(٢٣٧) انظر مثلاً ديوان حيدر الحلي ج ٢ ص ١٦٦ .

(٢٣٨) البابليات ج ٢ ص ١٢ .

(٢٣٩) انظر (تطور الفكرة والاسلوب في الشعر العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين - داود سلوم
ص ٦٨)

١ (٢٤٠) الترياق الفاروقي ٢٢٣ .

من خلال هذه الخطوط الأساسية والتفصيلية لصورة الشعر العراقي في القرن التاسع عشر حتى انتهائه الى شكلية فارغة وزخرفة عقيمة ، فاننا مع ذلك نتلمس في بعض دواوين شعراء هذا العصر ملامح خفية ، واصواتا غير عالية النبرة وبذورا على قلتها تخرج عن هذا الاطار العام ، سواء في موقف الشاعر النفسي او في حرفيته ، بحيث تقرب ما بين الشاعر ونبض الحياة وتعبر بشكل عن احساس مخالف لنبرة القرن وجموده ، وتنبوع ذلك التيار الضخم الذي درسناه . فقد نجد في بعض شعر الأخرس والعمرى والطباطبائي والسيد حيدر الحلي ، فلتات قليلة جدا ، ما يعبر عن ضيق الشاعر بواقعه او احساسه بضعة او اساءة ، او افتخاره باصله ، او تذكره بالماضي العربي المجيد ، او حتى هجائه لمجتمعه وقيمه^{٢٤١} ، وهي ابيات قليلة يخرج بها الشاعر احيانا عن خطه التقليدي العام ، من ذلك ما نقرأه للسيد حيدر الحلي في نسيج تقليدي جيد :

ما ضرني بين قوم خفض منزلتي ومنزلي فوق هام السبعة الشهب
وحسب نفسي وان اصبحت ذا عدم من ثروة انسي مثر من الأدب
ولست أسيا على عمر اطاييه انفقتها في ابتغاء المجد في الكرب
ياسى على العمر من باتت تقلبه في مطرح الذل كف الخوف والرهب^{٢٤٢}

قد نجد هذه المشاعر الذاتية ، وهي تأخذ شكل الحماس وتذكر الامجاد ، وقد نلمس نبرة صديق الشاعر حين ينتمي الى آبائه في ابيات اخرى . وقد نغفر له اتكائه على قيم المتنبي وفخر الشريف وبائية ابي تمام ، واستحضار صور الحماسة عند اشهر الشعراء العباسيين ، وربما نغفر له مبالغاته الأخرى في باقي القصيدة ، بسبب هذا الموقف النفسي المتميز عن كل ديوانه المليء بمدح الآخرين ورثائهم بالتقاريض والاخوانيات . الا ان هذه الخطرات الذاتية قلما نعرث عليها في دواوين الشعراء ، فهي اقل من القليل ، نادرة ندرة الحرية في ذلك القرن .

واذا اعرضنا عن دواوين الشعراء المشهورين ، فاننا نقع على بعض قصائد اناس لم يدع شعرهم آنذاك ولم يعرفوا بحرقة الشاعرية ، فضلا عن

(٢٤١) انظر مشجرات الشاعر الثلاثة ، سحر بابل ص ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢٢١ . والنموذج الذي استشهدنا به هو في مدح الشيخ آغرضاء الاصهباني ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

(٢٤٢) انظر نماذج من هذا الشعر : عند الأخرس - الطراز ٢٦٨ ، ٤٣٧ . وعند عبد الباقي العمرى - الترياق ٤٠٧ ، وعند الطباطبائي - ديوانه ٧٩ ، ٢٤١ ، ٢٥٥ ، وعند السيد حيدر الحلي - ديوانه ج ٢ ص ٩ - ١١ .

قلة نتائجهم وتفرقه في كتب النثر . نقرأ في قصائد هؤلاء احاسيس جديدة على نبض العصر ، ومواقع نفسية تخالف مواقع الشعراء الآخرين . ونظرة الى السلطة وولاة الدولة فيها من العنف والتمرد والهجوم ما يعد خروجاً على المألوف . ومما يلفت النظر الى هذه القصائد ان قائلها ممن لم يتكسبوا بالشعر ، فهم ابناء اسر موسرة ، واولاد عوائل مشهورة بالغنى وبالعلاقاتها الطيبة مع الولاة والسلطة .

من هؤلاء اثنان من آل الشاوي . احدهما عبد الحميد المتوفى عام ١٣١٦ هـ ، يتذكر بغداد وهو في نجد ، فاذا هي في قصيدة الشاعر ، حزينة قاتمة ، ضاع كل شيء فيها من يد ابنائها .

ففيهم الاقامة في بلدة تناكرنا بعد عرفانها

ومنها يقول :

ويغداد نلقى بها جفوة	وضيما لقلّة انسانها
تضام افاضل اشرافها	وتسمو اراذل عبدانها
تدنس فيها صدور الندى	بعور القرود وعيمانها ^{٢٤٣}

أما الثاني فهو عبد المجيد الشاوي ، فقد وصف حالة الناس في بغداد بأعنف من ذلك ، فاذا بغداد واهلها واقعون في قبضة (الشرك) العثماني :

الا ليت شعري والاماني ضلة	وعمر الفتى ان عاش ما عاش للهلك
امخترمي ريب المنون ولم اكن	لأدرك للاسلام ثأرا من الشرك
وابرد من صهب العثمانيين غلتي	واشفي واستشفي غليلي من الترك ^{٢٤٤}

وللشاعر قصيدة ثانية ، يتحدث فيها عن سوء الولاة الاتراك وصلاحيهم ، ومطلعها :

الم تر كيف الارض تشقى وتسعد وتصلح طورا بالولاة وتفسد^{٢٤٥}

(٢٤٣ - ديوانه ج ٢ ص ٦ .

(٢٤٤) انظر القصيدة واخبار الشاعر في (نقد وتعريف) لعبد الله الجبوري ص ١٠٢ - ١٠٤ .

(٢٤٥) المصدر السابق ١١٤ .

وأكثر أهمية من هذين الشاعرين ، شاعر ثالث ، هو عبد الغني جميل^{٢٤٦} ، جاء شعره أكثر وضوحا وصراحة في التعبير عن موقف التمرد على السلطة العثمانية ، واشد عنفا في مهاجمة الاتراك الحاكمين ، واصدق نعيابغداد ومجدها الزاهر . والواقع ان حياة الرجل واخباره يكتنفهما الغموض . فقد كان يشغل منصب افتاء الحنفية في بغداد . ثم اختلف مع واليها علي رضا . وهاجر فترة الى بلاد الشام بعد اعتزاله ، وفي غيابه انتهت داره واحرقت مع مكتبته ، وحين هدأت الفتنة استدعاه الوالي ، وعرض عليه الأموال والمقاطعات فرفض^{٢٤٧} . ولا ندري بعد ذلك متى قال قصده 'الحنيفة المعارضة' . ومنها قصيدة ميمية طويلة ، صور في كل بيت منها لمحة من محات العراق وظلم الولاة وذل الناس وتفاهة الحياة :

علام الاقامة في بلدة	نعد بها مثل حمر النعم
ويسأل عن عمره كل من	اقام بها من جميع الأمم
فهلا رحلنا الى غيرها	لنحظى بعز وعيش أتم
فلا بارك الله في بلدة	تعد الاسود بها كالغنم
اذا بلدة انكرت اهلها	فدعها فمرجعها للعدم
فصبرا فان الليالي تحول	ويرجع للخييب من قد ظلم
وقد يورق الغصن بعد الذبول	وقد يسفر الصبح بعد الظلم ^{٢٤٨}

ليست هذه نبرة جديدة لم نعهدها بين اصوات شعراء هذا القرن ؟ وليس ما نغنيه في المعنى والحرية النفسية فحسب ، فكذلك ما يمكن ان نجده في النسيج ايضا ، فالتعبير لا تكلف فيه ، ولا صناعة ولا زخرفة ، وحتى هذا الطباق في البيت الرابع ما بين (الاسود) و (الغنم) انما جاء دون ان يتطلبه الشاعر حلية ، وانما جاء ليعبر به عن طاقة حبيسة في اعماقه اتخذت هذا التضاد الذي يقصد اليه الشاعر متعمدا في الصورة . ثم ليس البيتان الخامس والسابع يكشفان لنا ما نغنيه بالحرية النفسية التي يتمتع بها الشاعر ، وتكاد صورة (البلدة التي تنكر اهلها) تبدو في استعارتها جديدة ، واكثر منها جدة حين يتركها الشاعر (للعدم) غير آسف عليها او على مجدها التاريخي . ثم ألا يذكرنا البيت الأخير بلمحة من روح الشبابي في قصيدته المعروفة :

إذا الشعب شعيب يوما ...

(٢٤٦) المصدر السابق ص ١١٥

(٢٤٧) راجع اخباره في (مجموعة عبد الغفار الاخرس - تحقيق عباس العزاوي ص ١١ - ١٢ :

(٢٤٨) المصدر السابق والصفحة .

ولا سيما في بيته :

فلا بد لليل ان ينجلي ولا بد للقيد ان ينكسر

ولعل الفرق الحقيقي الذي نجده في هاتين الاداتين (قد) ، و (لا بد) ، ما يؤكد لنا الفرق بين العصرين . فاذا كانت (قد) تفيد التقليل والاحتمال فهي اقرب الى طبيعة القرن التاسع عشر بينما تجيء (لا بد) التي تفيد التأكيد والتصميم منسجمة مع احداث القرن العشرين وواقع الشاعر التونسي وتكوينه النفسي . ومع ذلك يبقى لبیت عبد الغني جميل استعارته الجديدة في قضية الاصلاح والثورة ، حين يصورهما بـ (الاوراق بعد الذبول) فالاشجار العميقة الجذور قد تذبل زمنًا ولكنها لا تموت .

وتستمر قصيدة الشاعر في هذا النفس الجديد والتشخيص الدقيق لواقع العراق :

اهم ومالي من مسعد وقومي كسالى ودائي الهرم

وعتاب الشاعر طويل ومر لقومه ، يمد بأحاسيسه بعيدا الى ماضي الأمة ، ليشهدا على قومه وجزعهم وايتارهم للمسكنة والهوان :

اسائل اين الرفاق الكرام واين الاعزة اهل الكرم
فلم ار لي من مجيب بها وانى تجيب العظام الرمم
خلا الربيع منهم وانسي بهم وهل راجع ما مضى وانصرم ؟

وبهذا التساؤل الحزين ينهي الشاعر قصيدته . وفي النبرة نفسها . وفي قوة الاحاسيس والشعور العنيف بالذل والهوان ، ودعوة للحرية وحتى حمل السلاح بوجه السلطة تجيء اربع قصائد اخرى لعبد الغني جميل . واحدة . يبحث فيها عن رجل يقود الثورة :

الا حازم للشرشد شد حزامه لموزمة ينسى بها الطائر الوكنا ٢٤٩

وثانية تصور تناقض القيم في بغداد

ومن البلية انني في بلدة فيها ارتقى للمجد كل رعين

ويصول فيها كل محلول الوكا لا يرعوي لمؤنّب ومشين ٢٥٠

وثالثة تحمل خيالاً مثيراً لصورة بغداد في ذهن الشاعر :

قد نعتى البوم على جدرها يصيح بالناس البوار البوار
والكرخ قد اقفر من اهله من بعد من كانوا كورد البهار
ما سميت زوراء الا لما فيها عن الرشيد من الازوار

وينهي هذه القصيدة قائلاً :

قد طال هجري وعتابي لها والآن قد ملت الى الاحتضار ٢٥١

ورابعة تحمل اصرار الشاعر على خوض المغامرة والتصدي للسلطة بعد ان كشف سوءاتها فهو لا يجد في الحياة لذة ان لم يركب اهل بغداد خيلهم ، ويشنوها كما شنّها أبائهم من (نزار) و(عامر) . حتى لتوقظ خيلهم (وسانن التراب) اما الشاعر فسيتمثل نصيبه :

سأحمل اعباء الخطوب وانني لانتظر العقبى وربّي كفيها ٢٥٢

وهذه نغمة ولا شك جديدة تنشر بين أصوات المدح والتهاني والتقريض والمداعبات ، التي كانت عالية تبعث على الملل والجمود طوال القرن . وهذه النغمة تنشز ليس بسبب دعوتها لرد الظلم وتصوير واقع حياة العراقيين فحسب ، وانما بسبب تمثيلها لبدايات تحرك الفن عن الواقع ونبض الحياة ، من بعد جموده الطويل .

وهذا الشعر ، وان التزم جانباً واحداً من جوانب الحياة ، وهو تصوير الواقع السياسي ، فانه ولا شك قد تعامل مع أخطر الجوانب الحقيقية في ذلك القرن . ولعل قصائد هؤلاء الشعراء الثلاثة ، على قلتها ، وبخاصة قصائد عبد الغني جميل ، قد مهدت فعلاً لأصوات أخرى ارتفعت مع آخر خيوط ليل القرن التاسع عشر ، فأعادت ردم الهوة السحيقة ما بين الفن والحياة ، وأنهت

(٢٥٠) مجموعة عبد الغفار الأخرس ٢٣ - ٢٧ .

(٢٥١) المصدر السابق ٤٢ .

(٢٥٢) المصدر نفسه ١٢٣ .

عصر الزركشة والألاعب ، ووضعت حداً لضيق أفق الشاعر وعظم فنه الصناعي .

وفي مقدمة هذه الاصوات ، صوت الزهاوي في أول قصيدة سياسية واعية سجلها الشعر العراقي الحديث ، مؤكداً بها بداية الشخصية الفنية الحديثة وهي تخرج عن بيئة العراق الضيقة ، ليستشرف شاعرها تخوم الوطن العربي من خلال واقع العراق ، وقد دأهمه القرن العشرون بكل جديد ٢٥٣

٢٥٢ (المصدر نفسه ٤٥ .

٢٥٤ (وقصيدة الزهاوي جاءت بعنوان (حتام تغفل) وهي أول قصيدة تحمل عنواناً في الشعر العراقي الحديث . انظر ديوانه الأول - الكلم المنظوم ص ٧ - ١٠ .

الفصل الثاني

الاتجاه الكلاسيكي وتطور الشعر بين النظرية والتطبيق

ما الذي يحرك الفن ويدفع به من مرحلة الجمود والعقم الى مرحلة التطور والتجديد ؟

لا شك أن الرد التقليدي القائل « ان الحياة ذاتها تدعو الى ذلك ، لأنها في حركة وتطور مستمرين » ، سيبدو ساذجا مبسطا لقضية الفن الشديدة التعقيد . ليس بسبب ان هذا الرد المؤلف يتناول القضية بالتعميم والتجريد والتعامل مع طاقات الفن السحرية وكأنها قضية مادية تخضع خضوعا مطلقا لمقاييس منضبطة فحسب ، وإنما لأنه يلغي تماما دور الفنان الاصيل ، صاحب الأثر الحقيقي والمبدع الأول في عملية التطور والتغيير .

ان « الحياة » ليست تعبيراً مبهما او مصطلحا غامضا عند الفنان . ولعل ابرز ما تتشخص فيه « الحياة » عنده هذا المجتمع الذي يعيش فيه ، ويتعامل معه ، متلقيا قيمه العديدة ، وابرزها القيم الوجدانية والذوقية . ومن هنا ، فان العلاقة بين الفنان ومجتمعه علاقة ازلية ، وهي التي تفسر لنا كثيرا من الغموض الذي يدور في اعماقه . بل لعل هذه العلاقة وما تتعرض له من حالات الانقسام والالتحام ، ومردودها السلبي والايجابي تستطيع ان تفسر لنا مدى ما يتمتع به الفنان من درجات العقم او الأصالة . ومعنى ذلك ان الفنان الاصيل – وهو الذي يتمتع بقدر غير عادي من الرفاهة والتوتر والحساسية والقدرات – حين يتسلم قيم مجتمعه سيكتشف انه امام مجموعتين من هذه القيم : مجموعة يحترمها ويطمئن اليها ويصل بها الى حدود القداسة ، ومجموعة ثانية – وهي القيم الوجدانية والعاطفية والذوقية – يجد نفسه متناقضا معها ، يثور عليها ويصل بها الى حدود الرفض . ومن هنا تبدأ رحلة الصراع الحقيقية في اعماقه ، محاولا اعادة تشكيل هذه القيم المرفوضة وبنائها من جديد وتوصيلها مرة اخرى الى مجتمعه بالصورة التي يقترحها ويطمئن اليها . وكلما كانت درجة اصالة الفنان وتوتره عالية كانت درجة الصراع عالية ، ومن ثم فان حركة التجديد التي يحدثها في انتاجه تبدو اكثر تقدما وتميزا .

فاذا اضعفنا الى ذلك ان حركة المجتمع دائبة مستمرة – مهما كانت درجتها – امكنا عند ذاك ان نفهم استمرارية التوتر في اعماق الفنان ومن ثم عطاءه .

ان وجود الفنان الأصيل - بقدرته على الرفض المستمر وتحمله لعملية الصراع الدائمة التي تزلزل اعماقه - شرط اساسي في حركة الفن واستمراره . لأن كثيرا من الناس موجودون في المجتمع لكنهم لا يملكون حفا من قدرات الرفض والتوتر . بل ان منهم من يرفض بعضا من قيم مجتمعه ، لكنه لا يفكر فيها طويلا لاعادة خلقها وبنائها وتشكيلها في اعماقه لاجراجها في شكل فني جديد ، اما لأنه لا يمتلك قدرات الفن الأصيل ، او لعدم قدرته على الخلق وتشكيل الحياة من جديد . وهكذا يمكننا ان نكشف مقدار درجة الاصاله عند الفنان فكلما استمر الرفض والصراع الداخلي واعادة الخلق الجديد عمقا كانت حركة التطور في فنه سريعة وكبيرة في الدرجة والنوع .

(٢)

اذا امكنا تفسير ظاهرة تحرك الفن وتطوره وفق هذه العلاقة الجدلية بين الفنان ومجتمعه ، فاننا نستطيع ان نتلمس بشيء من التجوز تصورا مقاربا لحركة الشعر في العراق منذ مطلع القرن العشرين ، بعد حالة الجمود والعقم التي انتابته حتى اواخر القرن التاسع عشر . ولقد مر بنا ، ان اصواتا شعرية قليلة ارتفعت في اواخر القرن الماضي ، وهي تختلف في نبرتها عن ذلك الصخب التقليدي المضجر الذي كان يطفح بالمذح والتفاني والتذلل والصناعة والزخرفية ، فوجدنا اصوات الشاويين عبد الحميد وعبد المجيد ، يذمان بغداد واهلها الذين وقعوا اسرى في قبضة (الشرك) العثماني . كما وجدنا ملايح التمرد على السلطة السياسية والدعوة للثورة عليها في ومضات شعرية تتذكر امجاد العرب وفرسانهم ويطولاتهم في قصائد عبد الغني جميل القليلة .

والواقع ان اخبار هؤلاء الشعراء الغامضة القليلة ، والنزر الذي وصلنا من انتاجهم لا يجعلنا في وضع يمكن القول معه انهم يمثلون تيارا احيائيا واضح المعالم في الشعر العراقي الحديث ، لكنه يصح القول بانهم ارهصوا ممهدين لاصوات شعرية جديدة اخذت مكانها في ساحة الشعر فترة طويلة من الزمن تقارب نصف القرن بحيث ملأت هذه الساحة بانتاج غزير يتميز في مضامينه وسماته العامة عن شعر القرن التاسع عشر . فلقد شهدت نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي ظهور اربعة اصوات بارزة في حركة الشعر العراقي الحديث ، اصوات الزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي يتقاربون في الفترة الزمنية ، كما يتشابه انتاجهم ويحفل بخصائص متماثلة تقريبا مع بعض الاختلاف في التفاصيل

... كذلك فلن المجتمع الذي تقبل هؤلاء الشعراء قيمه ، كان قد بدأ يحس بدبيب الحركة وإن كانت بسيطة خفية منذ الربع الأخير من القرن الماضي . ففي السنوات الثلاث التي قضاها الوالي مدحت باشا في بغداد (١٨٦٦ - ١٨٧١) حدثت بعض المحاولات الإصلاحية في السياسة والإدارة والثقافة وقضايا العشائر والصحة . بحيث تركت في نفوس العراقيين أثارا ظلوا يتذكرونها وسط ظلام القرن التاسع عشر^١ . ولاسيما إصداره أول صحيفة تعنى بشؤون الولاية وقائعها وتطور هذه الصحيفة إلى إنشاء القسم العربي فيها بعناية أشهر كتاب بغداد آنذاك كاحمد بك الشاوي وطه الشواف ، وتعاقب مجموعة من الأقلام ذات الثقافة اللغوية على تحرير قسمها العربي كفهمي المدرس وعبد الوهاب النائب واحمد عزت الأعظمي وغيرهم^٢ . على أن الآستانة ظلت طوال الحكم العثماني محط انظار العوائل الموسرة حين تبعث بأولادها للتعليم والتخصص ، فكان أن التحق بمدارسها العسكرية والمدنية معظم الشخصيات التي برزت في الواقع السياسي والإداري في العراق بعد الحرب الأولى وتأسيس الحكم الأهلي . وإذا كان من المؤكد أن تركيا في نهاية القرن الماضي ، وفي أيام العهد الحميدي كانت مسرحا لجيش من الدراويش واصحاب الطرق الصوفية وموثلا لآلاف التكايا « والربط » ، فانه من المعروف كذلك أن حركة فكرية وأدبية كانت تنمو وتزدهر بحكم اتصالها بالغرب . ونتيجة لاهتمام أوروبا بدولة الرجل المريض . فلقد برزت مجموعة من اعلام الأدب التركي ممن تأثروا بالفكر الأوربي ونقلوه إلى لغتهم وصحفهم ومؤلفاتهم كعبد الحق حامد وصفاء بك ، ونامق كمال ، ونجاتي الذين اشتهروا بتأثرهم بأفكار الثورة الفرنسية ومبادئها المعروفة في الحرية والعدالة والمساواة . وفي شعر عبد الحق حامد ما يكشف عن تأثر واضح بأدب فيكتور هوغو ولاسيما ديوانيه :

« الله dieu » و« نهاية شيطان La fin de Satan »^٣ كذلك
فإن تأثر الأدب التركي قد بدا واضحا بالفلسفة الأوربية في القرن التاسع عشر . ففي أدب (توفيق فكريت) وهو أحد اعلام النهضة التركية ، نجد روح

(١) انظر : في غمرة النضال ، سليمان فيمي ٥٩ ، أربعة قرون من تاريخ العراق - لوندريك ص ٢٢٢ .

(٢) انظر مقالة رزوق عيسى (الصحافة في العراق) مجلة الحرية - بغداد - العددان ٨ - ٩ / شباط ١٩٢٤ .

(٣) انظر تفاصيل هذا التأثير كتاب (الزهاوي الشاعر) لاسماعيل ادهم ص ٥٢ . وانظر (الشاعر والموت) بقلم اكمل الدين محمد احسان - مجلة الشعر - القاهرة - الثقافة والإرشاد القومي . العدد الثامن ، السنة الأولى .

نيتشه في تمجيد القوة وفكرة البقاء للأقوى ، كما نقرأ نزعة مادية واضحة في افكاره البعث والحساب ، ونبلمس آثار منهج ديكرت في الشك من خلال روح موهلة في التشاؤم . ولعل خير ما يوضح هذه السمات قصيدته المطولة (التاريخ القديم) التي احدثت ضجة كبيرة حين اقدم الشاعر على نشرها في مطلع القرن العشرين فتصدى له المهتمون بالفلسفة والتاريخ والمنطق والأدب معارضين ومؤيدين وظلت المناقشات حولها محتدمة بعد وفاته فترة من الزمن^٤ .

وخلاصة ما يقال في اثر عبد الحق حامد عبارة الأدباء الأتراك المعروفة « لولا حامد لتأخر انتشار الادب الغربي في بلادنا عصرا كاملا »^٥

ولا شك ان العراقيين ممن قصدوا تركيا قد اطلعوا على شيء من هذا الفكر وتلك الآراء الجديدة التي لم يعرفها مجتمعهم في الماضي .

على ان ابرز المتغيرات السياسية وابعدها اثرا في واقع المجتمع العراقي حركة الانقلاب العثماني وما اعقبها من اعلان الدستور عام ١٩٠٨ فقد استقبلت هذه الحركة بشكل حماسي وصفه السير جيرالد لوثر ، سفير بريطانيا لدى الدولة العثمانية وممثلها في بغداد بأنه ادى الى « تأخي الشعب على اختلاف عقائده .. وان جماهير الناس (يسميهم السفير الغوغاء) قد اجبروا الوالي على منع تصدير الحنطة ، وان حالة الهياج التي كان عليها الشعب جعلت الاصرار على حقوق المصدرين البريطانيين لا تؤمن عاقبته »^٦ . ولئن كانت حركة الدستور مفاجأة كبيرة لعامة الناس في العراق « لأن الافهام كان صعبا والسواد الأعظم جاهلا »^٧ ، فان المتعلمين والمطالبين بالحرية والاصلاح وجدوها فرصتهم الذهبية لاطهار مواهبهم الخطابية ، والتعبير عن آرائهم فاكثروا من الخطب والكتابات الصحفية « لتوضيح الاصلاح والتشويق له »^٨ ، وكان الشعراء في مقدمة من حرصوا على تحية الدستور والدعوة له

(٤) انظر بعض نصوص القصيدة وجوانب من المناقشات التي دارت حولها مقالة (الجدل بين الايمان والالحاد في النفس الادبية التركية) . السياسة الاسبوعية العدد ٩٧ - يناير ١٩٢٧ .

(٥) انظر مقالة رفيق اطالاي بعنوان « شاعر تركيا الكبير عبد الحق حامد » مجلة الرسالة العدد ١٩٩ ابريل ١٩٣٧ ص ٦٩٥ .

وانظر مقالة اسماعيل احمد ادهم بعنوان (عبد الحق حامد) مجلة الحديث الطبية - العدد العاشر تشرين الاول ١٩٣٨ .

(٦) العراق في مذكرات الدبلوماسيين الاجانب - نجدة فتحي صفوت ص ٧٦ - ٧٧ .

(٧) تاريخ العراق بين احتلالين - عباس العزاوي ج ٨ ص ١٦٠ .

(٨) المصدر السابق ص ١٦١ وما بعدها .

بقصائدهم كالزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي^٩.

الا أن أهم ما قدمته حركة الدستور ظاهرة انفتاح المجتمع العراقي على العالم الخارجي لأول مرة ، وهبوب تيارات الفكر والصحافة والأدب بشكل واسع وعميق . يقول عباس العزاوي « ... ولا ينكر أننا رأينا انكشافا من نواح أخرى من أهمها الصحافة الخارجية والداخلية وانتشار المطبوعات العلمية والأدبية والاتصالات بالاقطار الغربية النائية »^{١٠}. ولقد بدأ تأثير الدستور جليا في تحريك اوساط المجتمع العراقي ، ليس في عدد الصحف والمجلات التي صدرت في العراق حتى بلغت المائة والثلاثين فحسب^{١١} ، وانما لما احسه المثقفون والمتعلمون وما افادوه من هذه الحرية^{١٢} ، وهكذا بدأت صحافة مصر المتقدمة تحمل افكار التجديد والتقدم وقسطا من آثار الفكر الاوربي واخباره للقارئ العراقي على صفحات المقطم والهلال والمقتطف تساعدها بعض صحف الشام كالعرفان والمقتبس والبرق .

ولا شك أن الأدب قد أفاد من ذلك كله ، ولا سيما حين بدأت المطبعة العراقية تنشط نشاطا ملحوظا لتأخذ دورها في هذه المرحلة . يقول الشبيبي : « اتجه الناس اتجاهها جديدا لم يسبق له مثيل ومالوا الى الاهتمام بمظاهر الرقي على اختلافها ، وذلك بمجرد اعلان الدستور ... وقد امتاز العصر المذكور بكونه عصر اليقظة في الفكر والشعور ، تفنن الخيال العربي فيه في التعبير عن هواجس النفوس الطامحة الى مجارة الأمم الناهضة ، الراغبة في التخلص من عوامل الضعف والانحلال ، وحاول الأدب ان يمثل الحياة وذلك بمختلف صورها الضاحكة والبائسة وشتى مظاهرها المشرقة او الداجية »^{١٣} . وهي شهادة من احد شعراء هذا الاتجاه الكلاسي تؤكد لنا ان

(٩) انظر قصيدتي الزهاوي « التعاون » و « عيد وماتم » ديوانه (الكلم المنظوم) ص ١٥٩ و ١٦١ .
وانظر قصيدتي الرصافي (تموز الحرية) و (بعد الدستور) ص ٢٨٨ و ١١٢ وقصيدة الشبيبي (الحرية والشجر) ديوانه ٥٢ وقصيدة الكاظمي (تحية الدستور) ج ٢ ص ١٢٥ من الديوان .
(١٠) العراق بين احتلالين - عباس العزاوي ج ٨ ص ١٢٥ .
(١١) انظر (الصحافة في العراق) مجلة الحرية - العددان (٨ - ٩) شباط ١٩٢٤ .
(١٢) ويقول عباس العزاوي ، وهو من عاصر هذه الفترة :

« نعم لقد اعلنت المشروطية وانتشرت المطبوعات وتنبهت الافكار فعلمنا الشيء الكثير وخبرنا ما في العالم من أحداث أدت الى ما يزيل الغفلة ... فذاعت مطالب قد تكون اوسع مما عرف في عصور ، فكان التاريخ تجمعت عصوره في هذه السنين ، زاد المطالعون وكثر القراء وانتشرت الجرائد والمجلات وزادت المدارس » . العراق بين احتلالين ج ٨ ص ١٦٢ .

(١٣) ديوان الشبيبي - المقدمة ص (ح - د)

هذه المتغيرات السياسية والاجتماعية قد دفعت بالشعر ليعود مرة أخرى ليرتبط بحياة الناس معبرا عن مظاهرها المختلفة ، بعد ان وجدنا الانقطاع بينهما واقعا في القرن الماضي وما قبله من قرون الظلام والعقم .

ولا شك ان التكوين النفسي لشعراء الاتجاه الكلاسي لا بد ان يكون قد تغير عما كان عليه شعراء القرن التاسع عشر . فلم يعد الشاعر مرتبطا ارتباطا مضيقا بالوالي او العائلة الموسرة يمدح ويفاكه ويهني ويرثي ليكسب قوته اليومي كالذي وجدناه في حياة شاعر القرن الماضي . فالزهاوي من اسرة كردية وجبهة تعود في أصلها الى امراء الأكراد البابانيين ، وكانت اسرة الكاظمي تعمل بالتجارة ما بين العراق وايران ، ولم تكن حال الرصافي معدمة . فلقد كان من اسرة (متوسطة الحال) كما يقول روفائيل بطي^{١٤} ، استطاعت ان تدخله المدرسة الرشدية العسكرية بضع سنوات ، لا يلبث بعدها حتى ينقطع انقطاعا تاما الى علماء بغداد المشهورين سنين طويلة يرتقي بعدها سلالم الوظائف المتعاقبة . والشبيبي من عائلة دينية محافظة ذائعة الصيت في النجف عرف باهتماماته السياسية التي اوصلته الى منصب الوزارة^{١٥} . وهكذا لن نجد في تكوين هؤلاء الشعراء الطبقي ما يوحي بأننا سنلقاهم متسكعين على ابواب السلطة والموظفين طلبا للكسب المادي العاجل .

كذلك سنجد درجة من الاختلاف في الثقافة عما كانت عليه ثقافة شاعر القرن الماضي . صحيح ان ثقافتهم بادىء الامر ابتدأت تقليدية تلقوها في الحلقات الدينية ، لكن ما تلقوه من علوم الاوائل ، واطلاهم على التراث يختلف في الدرجة والنوع عما كان يتلقاه الشاعر السابق . فالزهاوي يدرس على ابيه (محمد فيضي) مفتي الحنفية ببغداد علوم الدين والعربية . فيقرأ ديوان المتنبي وتفسير البيضاوي وشرح المواقف بعد ان قرأ على تلاميذ ابيه علوم النحو والصرف والمنطق والبلاغة واتقان الكتابة وطرفا من مبادئ العلوم وقسما من المنقول والمعقول^{١٦} . وتلقى الرصافي علومه الدينية واللغوية والأدبية على يد محمود شكري الألوسي وهو اكبر علماء العراق ولاسيما في قضايا التراث الادبي وصاحب مؤلفات عديدة من اشهرها (بلوغ الأرب في احوال العرب) الذي نال به جائزة المستشرقين . وقد لازمه الرصافي مدة اثني

(١٤) الادب المصري - روفائيل بطي ج ١ ص ٦٩ .

(١٥) استوزر الشبيبي بين عام ١٩٢٤ و ١٩٤٧ خمس مرات في حكومات مختلفة وزيرا للمعارف . انظر (شعراء العراق المعاصرون) غازي عبد الحميد الكنين . بغداد ج ١ سنة ١٩٥٧ ص ١٣ .

(١٦) انظر (رسائل الزهاوي الى محمد عيش) مجلة الكاتب المصري . ديسمبر ١٩٤٦ ص ٤٥٨ .

عشر عاماً ملازمة مستمرة افاد أثناءها منه الكثير . والشببيي نشأ وسط عائلة دينية وأدبية ، أبوه عالم وشاعر ، درس في حلقات النجف الكبيرة ، وقال عن تعليمه « قرأت من كتب اللغة والشعر والأدب أشهر دواوين شعراء العربية . من ذلك ديوان ابي تمام والبحثري والمتنبي وابي العلاء والشريف الرضي وكثيرا من الكتب المؤلفة في اخبارهم ونقد اشعارهم »^{١٧} ، ولم تختلف دراسة الكاظمي الاولية كثيرا عن دراسة أقرانه .

ولا شك أنهم لم يقنعوا بهذه البدايات الدراسية ، فلقد توفرت الكتب وذاعت الدواوين ، وانتشرت الصحف ونشطت المطابع ، فاذا بهم يضيفون الى ثقافتهم التقليدية شيئا كثيرا من العلوم والدراسات الحديثة ويتصدر معظمهم للتأليف في العلوم والآداب والفلسفة والتاريخ^{١٨} .

ومن الاختلافات التي نتلمسها بين هؤلاء الشعراء وشعراء القرن الماضي تمتعهم بسعة الأفق ، ولعل مرد ذلك لا يعود الى اطلاعهم الدائب على الكتب والمتغيرات الثقافية في عصرهم فحسب ، وانما لاطلاعهم على العالم الخارجي بالاحتكاك المباشر بالسفر خارج العراق . فالزهاوي يزور مصر لأول مرة عام ١٨٩٦ في طريقه للأستانة ، وفيها يلتقي بادبائها وعلمائها المشهورين كيعقوب صروف وفارس نمر اللذين كانا يصدران المقتطف والمقطم ، وشبلي شميل وجورجي زيدان وابراهيم اليازجي وغيرهم^{١٩} . ويزور الرصافي لبنان عام ١٩٠٩ فيلتقي بمجموعة من ادبائه وشعرائه الذين احتفوا به وفي مقدمتهم امين الريحاني واللبكي الكبير وندرة مطران ومحي الدين الخياط^{٢٠} . ويزور الشببيي بلاد الشام ويمكث في دمشق مدة طويلة بعد رحلة مثيرة الى الحجاز للاتصال بالشريف حسين في مكة . وفي الشام يلتقي بمجموعة من ادبائها ومفكرها والعاملين في الحقل العربي كأحمد عارف الزين صاحب مجلة العرفان وسليمان الظاهر والشيخ احمد رضا وتوفيق عسيران وغيرهم^{٢١}

ويرتحل الكاظمي الى مصر سنة ١٨٩٧ ويقيم فيها حتى وفاته ، متصلا باقطاب الشعر والسياسة والفكر والصحافة كمحمد عبده وسعد زغلول ولطفي السيد والعقاد والبارودي وحافظ ابراهيم واسماعيل صبري وخليل مطران .

(١٧) مجلة الحديث - حلب العدد الثاني - شباط ١٩٤٢ ص ٦٦ .
(١٨) انظر مؤلفات الزهاوي والرصافي والشببيي والكاظمي (الادب العربي ج ١ ص ١٣ - ١٧ و ٧٣ - ٧٤ و ١١٤ - ١١٥ و ٩٨ .

(١٩) الزهاوي الشاعر - اسماعيل ادهم ص ٢٥ . وانظر رباعيات الزهاوي - المقدمة .

(٢٠) صفحات من حياة الرصافي - هلال ناجي ص ٦٠ .

(٢١) الادب العربي - بطي ج ١ ص ١١٤ و ١٢٠ .

واذا كان الزهاوي والرصافي قد افادا من اتقانهما اللغة التركية بحكم البيئة والنشأة والعمل في وظائف الدولة ، اطلاقاً على بعض الأفكار الأوروبية وبخاصة ما يتعلق بالثورة الفرنسية وشعاراتها وبعض ما قرأه مترجماً في الفلك والعلوم التجريبية والقصص والروايات ، فان ذلك كله لم يمكنهم جميعاً من الاطلاع على الشعر الأوربي اطلاقاً جيداً ومباشراً ، لاسيما وان اياً من هؤلاء الشعراء لم يكن يعرف لغة أوربية تفتح امامه نوافذ التعامل مع هذا الشعر والتأثر به . ولعل هذا النقص في ثقافة هؤلاء الشعراء ، وبخاصة الرصافي والزهاوي ، قد دفعهما الى مواقف متناقضة ومضطربة من التعامل مع الشعر الأوربي حينما حاولا تحديد مفهومهما لما كانا يسميان (بالشعر العصري) . لاسيما وان تأثير الشعر الأوربي بدأ يتضح منذ مطلع القرن حينما بدأ الشاعر خليل مطران يطرح دعوته لتحرير الشعر العربي على صفحات مجلة (المجلة المصرية) عام ١٩٠٠ ثم استمرار هذه الدعوة بصور ديوانه عام ١٩٠٨ ثم ظهور ديوان عبد الرحمن شكري عام ١٩٠٩ وتوالي صدور دواوين شكري والمازني والعقاد حتى ظهور مقالاتهم منذ ١٩١١ ثم اتخاذها شكلاً محدداً في كتاب (الديوان) للعقاد والمازني عام ١٩٢٢ ، والتقائهما بدعوة ميخائيل نعيمة في (الغربال) الذي صدر عام ١٩٢٣ . ولم تكن تلك الحركة الشعرية بأرائها الجديدة الا بسبب التأثير الواضح بالنقد الشعري الأوربي . مطران بثقافته الفرنسية وجماعة الديوان والمهجر بثقافتهم الانكليزية ، وتكمل ترجمة سليمان البستاني للحملة الالياذة لهوميروس عام ١٩٠٤ في بيروت وبما حملته ميثولوجيتها التي تخلع على الطبيعة الاحساس الانساني والبشري ، فضلاً عن المقدمة التي كتبها المترجم عن اوزان الشعر وقوافيه ومدى تأثيرها في المعاني ، بحيث اعتبرت مجلة الهلال « الالياذة العربية بما فيها من الأبحاث الشعرية المبتكرة جديدة ان تكون بدء نهضة جديدة في الشعر العربي »^{٢٢} تكمل ترجمة البستاني صورة الموقف من التعامل مع الشعر الأوربي في مطلع القرن العشرين . الا اننا لا نجد عند الشعراء في العراق تجاوباً او تأثراً ايجابياً ، وانما نجد الرصافي والزهاوي يقفان منها موقف الرفض والعناد . يزعم الرصافي ان ما اطلع عليه من الشعر الأوربي المترجم الى التركية « تروقه معانيه جدا غير انه لا يثق بامانة المترجمين في تصويرهم تلك المعاني كما في الأصل »^{٢٣} ، وعلى الرغم من انه لم يطلع على هذا (الأصل) لانه لا يعرف لغته ، فانه يؤكد ان الشعر الأوربي لا يفرط في الوزن والقافية ، وقد فهم ذلك من اطلاعه على شعر « المتفرنجين من شعراء

(٢٢) انظر عدد يونيو لسنة ١٩٠٤ ص ٥٢٤ .

(٢٣) مجلة الحرية . السنة الثانية . الجران الأول والثاني - تموز ١٩٢٥ .

الأتراك الذين قلدوا شعراء الافرنج تقليدا مطلقا ومشوا في اشعارهم على آثارهم واتبعوهم فيها حذو القذة بالقذة»^{٢٤} ويؤكد الزهاوي انه اطلع على « كثير مما ترجم عن الغرب كالبؤساء ومئات الروايات المترجمة الى العربية والتركية لشكسبير وتولستوي وهوغو وجوته واناتول فرانس وغيرهم»^{٢٥} ، لكن هذا الأدب الذي قرأه لم يقدم له مفهوما جديدا عن الشعر الاوربي ، فهو يخاف من الشعر الجديد على (الشعور العربي والمحافظة عليه) ، وعلى الرغم من ان هذه القضية التي يثيرها الزهاوي لا علاقة لها بفن الشعر واساليبه ، فانه وجدها مبررا وجيها لمهاجمة دعاة (الشعر المتفرنج) قائلا « وهذا الذي يأتون به من الشعر المتفرنج لا يعيش في ارض لا تلائم نبتة ، وستجده بعد قليل قد يبس بأشعة الشمس التي تطلع في سمائه حارة فيحول حطاما فرمادا ويبقى الشعر العربي وحده »^{٢٦} ، واذا علمنا أن الزهاوي قد طرح رأيه هذا عام ١٩٢٢ فهمنا انه يقصد جماعة الديوان فيسميهم المتفرنجين وادركنا مغية ذلك عليه ومعنى التصدي لهذه الجماعة وحملاتها الشهيرة ضد الشعاعين شوقي وحافظ والناثر المنفلوطي ، لهذا يسارع الزهاوي مستثنيا جماعة الديوان بشيء من اللباقة مع شروط يراها اساسا للتعامل مع الشعر الاوربي « اما الذين اخذوا يزفون الشعر الى الاسماع عربيا في زي عصري او انهم حذوا حذو الافرنج في الابتكارات او الاحسان في الوصف والابتعاد عن المبالغات وافرغوا معانيهم في قالب عربي بحت وحوروا الشعر الافرنجي حتى جعلوه موافقا للشعور العربي وحافظوا على الاسلوب العربي بتمامه كنفر متفرقين في امريكا ومصر فهؤلاء يكسبون الشعر رونقا فوق رونقه وثراء فوق ثرائه .. »^{٢٧}

وواقع ان عدم معرفة شعراء المدرسة التقليدية في العراق لغة اوردية تعينهم على الاطلاع على الشعر الاوربي والتعرف على مراحل تطوره والاقتراب من اخيلته وصوره ومضامينه ، قد اوقعهم ، وبخاصة الزهاوي ، في اضطراب وغموض شديدين في محاولة تحديد سمات (الشعر العصري) ، وفي اتخاذ موقف محدد واضح من حركة التجديد التي كانوا يطلقون عليها (تلقيح الشعر العربي بالشعر الافرنجي) . اذ غمضت عليهم الدعوة غموضا شديدا واعتبروها بدعة وتقليدا للشعر الغربي لا غير ، حتى بعد ان وضحت كثير من خطوط دعوة تجديد الشعر وانطواء راية جماعة الديوان وقيام مدرسة ابولو .

(٢٤) المصدر السابق .

(٢٥) مجلة الكاتب المصري . ديسمبر ١٩٤٦ ص ٤٥٩ .

(٢٦) انظر (محاضرة في الشعر) للزهاوي - سحر الشعر : بطي ج ١ ص ٤٠ .

(٢٧) المصدر السابق ص ٤٤ - ٤٥ .

ولقد ظل الرصافي حتى عام ١٩٣٦ يقول « نعم ان هناك فريقا من اهل الأدب يدعون الى التجديد في الشعر وكلما حاولت ان افهم معنى صحيحا للتجديد الذي يدعون اليه لم استطع ولم افهم ماذا يريدون من التجديد ، ثم قر رأيي - على ما استنتجته من اقوالهم - ان التجديد هو تقليد الغربيين في شعرهم وادبهم مع ان الشعر هو الوحيد الذي يستحيل فيه التقليد » ٢٨

تلك ابرز المتغيرات السياسية والاجتماعية والفنية التي شهدتها العراق اواخر القرن التاسع عشر حتى العشرينيات من هذا القرن . وهي علامات بارزة في تكوين الجو النفسي الذي ولد فيه هؤلاء الشعراء الأربعة وتسلموا قيمهم فيه . ولا شك انهم لم يقبلوا كل قيم مجتمعهم القديمة ، كما ان ملامح مجتمعهم الجديد بدأت تطرح قيما جديدة نتيجة لهذه المتغيرات ، فكان لا بد ان يكون هناك صراع في اعماقهم ، وكان لا بد ان يولد ادب يختلف عما سبقه .

لكننا قبل ان نتبين السمات العامة لهذا الأدب وخصائصه ، وتقدير مدى الجدة والابتكار فيه نتيجة لما افترضناه من عملية التقبل والرفض في اعماق الفنان يحسن بنا ان نلقي نظرة سريعة على مفهوم الشعراء انفسهم للشعر باعتباره فنا ، وعملية خلق جديدة ، واهمية هذه النظرة الى مفهوم الشعر عندهم مصدرها سببان :

الأول - انها تساعدنا على فهم الجانب العملي من قضية الشعر عند هؤلاء الشعراء وتكشف لنا مدى التتابع والاختلاف ما بين النظرية والتطبيق .

الثاني - ان هؤلاء الشعراء طرحوا آراء غريبة وغامضة ومضطربة ، تجمع القديم الى الجديد والمحافظة الى الجراءة والسذاجة الى العمق ، يضاف الى ذلك ان هذه المدرسة التقليدية في آرائها ونتائجها الشعري قد شغلت ساحة الشعر في العراق ما يزيد على نصف قرن من الزمن ، وطبعت الشعر العراقي الحديث حتى الحرب الثانية بطابعها ومنجزاتها ، وكان نتيجة ذلك ان أكثر الشعراء من الحديث النظري عن الشعر وفنونه وعن القصيدة ومواصفاتها مما يشكل ظاهرة تلفت النظر ، وكأنهم كانوا يحاولون ايجاد مبررات ومخارج لتيار الكلاسيكية في الشعر العربي الحديث بعد حالة الاختناق التي اصابته نتيجة متغيرات العصر وتنامي تيار الرومانسية . وبرز ما نلاحظه على هذه الظاهرة انها بدأت تزداد وتنسج - والتكرار في الآراء كثير - وبخاصة بعد

انتهاء الحرب الأولى وظهور آثار جماعه الديوان وشعر المهاجر . ودورانها المستمر الدائب حول تكوين مفهوم محدد لقضية الشعر الجديد الذي اصطالحوا أنئذ على تسميته بـ (الشعر العصري) . فلقد تحدث الزهاوي طويلا عن الشعر وفي فترة مبكرة منذ عام ١٩١٢ وفي مقدمة كتاب الدكتور محمد صبري (شعراء العصر) جاء حديثه اول مرة ٢٩ ثم في محاضرة طويلة القاها في المعهد العلمي ببغداد عام ١٩٢٢ بعنوان (الشعر) ٣٠ ثم في مقالة بعنوان (حول الشعر والنثر) عقب فيها على مقالتين للدكتور طه حسين والدكتور هيكل على صفحات السياسة الأسبوعية ٣١ ثم اعقبها بمناظرة طويلة مع العقاد (حول العاطفة والعقل) في اعداد متفرقة من السياسة الأسبوعية عام ١٩٢٧ ٣٢ . كما اشترك في مجموعة من الردود والمناقشات حول الشعر والشعر العصري على صفحات الجرائد العراقية ، ولاسيما على صفحات مجلته (الاصابة) التي اصدرها عام ١٩٢٦ ولم تستمر سوى اسابيع . على انه كان حريصا ان يقدم لدواوينه الشعرية : الرباعيات ، الديوان ، اللباب ، الأوشال بمقدمة عن نزعت الشعرية وآرائه .

اما الرصافي فقد تحدث عن الشعر حديثا طويلا وان كان اقل تكرارا واضطرابا من زميله . جاءت آراؤه مركزة لأول مرة في مقالته (الشعر) عام ١٩٢٢ ٣٣ ، ثم نشرت له مجلة الحرية عام ١٩٢٥ حديثا عن الشعر ، كما حرص على ان يبث آراءه في كتبه (الأدب العربي) ٣٤ و (دروس في تاريخ آداب اللغة العربية) ٣٥ ، و (رسائل التعليقات) ٣٦ وعلى صفحات جريدته (الأمل) التي اصدرها عام ١٩٢٣ . وكذلك فعل الشبيبي وان كان اقل من سابقيه كلاما واطالة . نقرأ ذلك في المقدمة التي صدر بها ديوانه عام ١٩٤٠ ثم في المقدمة التي كتبها تصديرا لكتاب بدوي طبانه (معروف الرصافي - حياته وشعره وبيئته) ٣٧ وفي مقدمته لديوان (الوان شتى) لطالب الحيدري ٣٨ ،

(٢٩) الجزء الثاني من الكتاب - المقدمة .

(٣٠) سحر الشعر - بطي ج ١ ص ١٧ - ٨٢ .

(٣١) العدد الصادر في ٣ ديسمبر ١٩٢٧ .

(٣٢) اعداد متفرقة من اشهر سبتمبر واکتوبر وديسمبر لسنة ١٩٢٧ .

(٣٣) سحر الشعر - بطي ، ج ١ ص ٨٤ - ٩٦ .

(٣٤) طبع ببغداد عام ١٩٢١ .

(٣٥) طبع ببغداد عام ١٩٢٨ .

(٣٦) طبع ببيروت عام ١٩٥٧ .

(٣٧) طبع بالقاهرة عام ١٩٥٧ .

(٣٨) طبع ببيروت ١٩٤٩ .

وفي مقدمة كتابه (أدب المغاربة والأندلسيين) ٣٩ . كما ادلى بآرائه في الشعر عام ١٩٥٦ للسيد خضر الولي ٤٠ ، وبأحاديثه حول الشعر في بعض المجلات والصحف العراقية ٤١ .

ولم يكتف هؤلاء الشعراء بآرائهم النثرية بل حاولوا تثبيتها بالوزن والقافية ، نجدها في قصائد مخصصة في دواوينهم ، فالزهاوي - وهو أكثرهم حديثا وإطالة بالشعر والنثر - يخصص قصائد كاملة في دواوينه لقضايا (القريض والشعر والشعراء) ٤٢ . وفي ديوان الرصافي مجموعة من آرائه ونظراته في الشعر حشرها في قصائده ٤٣ وكذلك فعل الشيبيني ٤٤ والكاظمي ٤٥ .

(٣)

حين نحاول ان نتبين « مفهوم » الشعر عند اقطاب الاتجاه الكلاسي الأربعة ، فاننا سنجد انفسنا في دوامة من العبارات الغامضة والخلط الغريب ما بين (فن الشعر) وتحديد الماهية والوظيفة والقالب ومواصفات القصيدة التي يكثرون الحديث عنها . فالشعر عند الزهاوي « شعور الشاعر وقد خرج من مخدعه وهو قلبه ، وقد اتحد اتحادا اثريا بشعور آخر هو النغمة التي نسميها وزنا وقد ركبا اجنحة الألفاظ الخفيفة ليطيرا معا مرفرفين رفرفة الفراش الجميل على زهر الرياض ، فيصلا الى الاسماع بعد ان يحدثا في طريقهما امواج خفيفة في الهواء ومنها الى مخادع آخر هن قلوب اصحاب تلك الاسماع ويثيرا ما هنالك من الاحساسات الراقدة ٤٦ . وعلى الرغم من ان هذا الذي يقدمه الزهاوي ليس تعريفا علميا محددا لمفهوم الشعر بقدر ما هو وصف لبعض خطوات العمل الشعري ، فان الإشارة تجدر الى تعبيره (اتحادا اثريا) الذي يذكرنا بعبارة افلاطون حين سمي الشاعر (كائنا اثريا مقدسا) ٤٧ . والزهاوي متناقض في تعريفه للشعر ، فاذا كنا قد وجدناه يعتبر

(٣٩) طبع بالقاهرة عام ١٩٦٠ .

(٤٠) آراء في الشعر والقصة - مقابلات اجراها خضر الولي بغداد ١٩٥٦ .

(٤١) انظر مجلة الفكر العددان التاسع والعاشر اذار ونيسان ١٩٦٠ وجريدة الجمهورية (الملحق) العدد ٦٢ لسنة ١٩٦٦ .

(٤٢) انظر القسم الثالث من رباعياته سماه (الشعر والشعراء) ص ٦٠ - ٧٢ . وانظر ديوانه المطبوع سنة ١٩٢٤ الباب التاسع (الشعر والشعراء) ٢٤٠ - ٢٦٢ .

(٤٣) كقصيدته (حماسة لا سياسة) الديوان - الطبعة الأولى ص ١١٢ و (بعد البين) ص ١٢٥ . (الصديق المضاع) ١١٨ و (خواطر شاعر) ص ١٨٢ / الطبعة السادسة و (شاعر البشر) ٢٦٩ و (انا والشعر) ١٩٦ و (في حفلة شوقي) ١٣٦ و (الى الجواهري) ٢٧٧ .

(٤٤) الديوان ص ٤٢ ، ٦١ ، ٩٦ ، ١٤٢ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٧ ، ١٦٠ .

(٤٥) ديوانه ج ١ ص ١٢٢ ، ١٢٨ ، ٢٠٣ ، ٢٦٤ ، ٣٣١ .

(٤٦) سحر الشعر - بطي ج ١ ص ١٧ - ١٨ .

(٤٧) يقول افلاطون «... لان الشاعر كائن اثري مقدس ذو جناحين لا يمكن ان يبتكر قبل ان يلهم فيفقد صوابه وعقله» أين أو عن الالبانزة - ترجمة وتقديم الدكتور محمد صقر خفاجة والدكتورة سهير القلماري. القاهرة ١٩٥٦ ص ٢٨ . الفقرة ٥٢٤ ب .

(الشعور) نقطة البداية ومنطلق الشعر ، فلقد سبق ان اعتبر (الفكر) هو المنطلق والبدائية « ... أرفع ما في الانسان هو العقل وارفع ما في العقل هو الفكر وارفع ما في الفكر هو الشعر »^{٤٨}.

والذي يهمننا تأكيده ان هذه المدرسة تعيش في غموض شديد واضطراب وصعوبة تحديد في مدلول كلمة (الشعر) ، وليس الرصافي بأحسن من الزهاوي ، حين عرف الشعر بأنه (كالحسن لا يوقف له عند حد)^{٤٩} . او هو « الشعور الراقي والاحساس الرقيق المكتسبان ما يناسبهما من الفاظ اللغة ، المنبعثان من ساحات الغناء والرقص خاصة ، وفي ساحة كل ذوق بديع عامة »^{٥٠} وتتردد الفاظ (الاحساس) (الشعور) (العاطفة) (الفكر) في احاديثهم دون ان تتخذ تحديدا دقيقا وواضحا ، فالكاظمي يؤكد ان (الخيال) لا يعمل الا بوحى (العقل) ، وان (الشعور) هو (عصارة الفكر) :

ما الشعر الا ذائب فكر يجمد في النطق ما استمر
بل وخيال صيره العقل في مجاري الأفكار جسرا^{٥١}

ولعل اقرب تحليل لظاهرة اضطراب دلالات هذه الألفاظ وغموض معانيها عندهم ان هؤلاء الشعراء لم يتلقوا ثقافة عميقة ولا اطلعوا على دراسات متخصصة في عملية الفن والخلق الشعري ، وانما هم ينبهرون ببعض المصطلحات والألفاظ في هذا الشأن فيرددونها دون فهم محدد . فاذا كانت عبارة الزهاوي (الاتحاد الاثري) تذكرنا بعبارة افلاطون ، فان الرصافي يردد مبدأ (المحاكاة) عند ارسطو من ان الشعر تقليد للطبيعة ومحاكاة لها فنراه يقول « الشعر مرآة من الشعور تنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاسا يؤثر في النفوس انقباضا وانبساطا »^{٥٢} . وكما قال افلاطون بان الشعر (الهام) يتلقاه الشعراء من مصدر الهي مقدس^{٥٣} ، فان الشببيبي يردد هذا الرأي مؤكدا انه يتلقى شعره من (ملك الشعر) :

(٤٨) شعراء العصر - الدكتور محمد صبري ج٢. انظر مقدمة الزهاوي ص ٤.

(٤٩) سحر الشعر - بطي ٨٥.

(٥٠) مجلة الحرية - بغداد - العدد ١ - ٢ تموز ١٩٢٥ ص ٦.

(٥١) ديوانه ج ١ ص ١٢٦.

(٥٢) سحر الشعر - بطي ص ٨٥.

(٥٣) ايون او عن الالياذة ص ٢٨. الفقرة ٥٣٤ ب.

متى زحمت عوادي الدهر ركني وألفتني مهيض الجانبين
بسطت الى مليك الشعر كفي فرد الهم منقبض اليدين^{٥٤}

والملاحظ أن الشببيي لم يستعمل المصطلح العربي القديم (شيطان الشعر) وإنما فضل المصطلح اليوناني الذي وجده يتردد في ثقافة عصره . ولعل الكاظمي يوضح لنا القضية بصورة اكبر^{٥٥} . فعلى الرغم من أن الكاظمي أكثر هؤلاء الشعراء تقليداً للقدياء سواء في ثقافته أو في نسيجه الشعري وفي أغراضه إلا أنه لا يستعمل المصطلح العربي القديم ، بل يستعمل المصطلح الافلاطوني كاملاً فيقول :

عذرت اله الشعر بوجز قوله ومن كان ذا وجد كوجدي يعذر^{٥٦}
ويقول كذلك :

نطقت وقواد القوافي صوامت وجيش المعاني والبيان عرمرم
فقال اله الشعر اني ابتدي وقال اله الشعر اني أختم^{٥٧}

وللشعر هدف ووظيفة عندهم ولكنه الهدف الكلاسي ووظيفته . فكما وجدنا الرأي الكلاسي الذي شاع في عصر النهضة الأوروبية والذي قاله (هوراس) الناقد الروماني من أن الشعر يرمي إلى المنفعة واللذة والطرب^{٥٨} ، كذلك فهم الشعراء العراقيون في هذه الفترة هدف الشعر ووظيفته الاجتماعية والأخلاقية ، فهو سلاح الشاعر يستخدمه في توعية شعبه وحثهم للتقدم واستخلاص الحقوق السياسية والاجتماعية وتأكيد القيم الأخلاقية . يقول الشببيي « ولا ريب أن رسالة الشاعر لا تعد وصفة الدواء بعد تشخيص الداء ، ولا تعدل عن استخراج العظة البالغة من سنن الاجتماع والتاريخ . ولا تتعدى الإشادة بقيم الفضائل ومكارم الأخلاق »^{٥٩} . ويوضح الزهاوي دور (الشعر) ووظيفته في المجتمع « ... والشعر ثوران الأرواح التي تهيج كالبراكين المضغوط عليها وتقذف النار على رؤوس الضباغطين عليها ، وسلاح الانسانية المتبرمة تحارب به الانسانية الظالمة وهو موقف الأمم من رقدها والنافخ فيها أرواحاً جديدة تطالب بحقوقها المهضومة وتندراً عنها عادية

(٥٤) ديوانه ١٥١ . (٥٦) ديوانه ج ١ ص ٢٤٣ .

(٥٥) ديوانه ج ١ ص ٢٤٣ . (٥٧) ديوانه ج ١ ص ٢٨٢ .

(٥٨) يقول هوراس « غاية الشعراء إما الافادة أو الامتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد ، السطر ٢٣٣ - ٢٣٤ من قصيدة هوراس (فن الشعر) ترجمة الدكتور لويس عوض - الطبعة الثانية ١٩٧٠ ص ١٣٢ .

(٥٩) ديوان الشببيي - المقدمة (هـ - و) .

الاستبداد ، والمثير في الشعوب ما لها من القوى الكامنة لمقاومة ذوي الاثرة ، وهو الذي يلم شعئها ويجمع شتاتها» ٦٠.. ، ولذلك ، فان من واجبات الشّاعر ان «... يصور في شعره ظلامه شاهدها داعيا الأمة الى ازالتها وعدم تكرار امثالها .. او يرى عادة شائنة فيقبحها بتصوير ما يلحقها من الأضرار بسببها ، او يحيط بناموس اجتماعي فيفرغه في قالب النظم» ٦١ . وحديث الرصافي طويل عن علاقة الشعر والشاعر بمجتمعه :

وما الشعر الا ان يكون نصيحة تنشيط كسلاننا وتنهض ثاويا
وليس سري القوم من كان شاعرا ولكن سري القوم من كان هاديا
تعلمهم كيف التقدم في العلي ومن اي طرق يبتغون المعاليا
وابلى جديد الغي عنهم برشده وجدد رشدا عندهم كان باليا
فان افسدتهم خطة قام مصلحا وان لذعتهم فتنة قام راقيا ٦٢

أما وظيفة الشعر الثانية وهي (الامتاع واللذة) فيقول الزهاوي « ما من قوم الا ولهم شعريتغنون به كأنه حاجة في نفوس البشر ، ترجع اليها كلما حزنت او طربت .. » ٦٣ ، والشعر الحقيقي عنده ما اثار الانفعال وهز سامعه :

اذا الشعر لم يهزرك عند سماعه فليس خليقا ان يقال له شعر ٦٤
ويقول الشببيبي :

« .. وان من الشعر لما يهز النفس ويرضي الوجدان» ٦٥ ويؤيد الرصافي هذا الرأي :

وما الشعر الا كل ما رنح الفتى كما رنحت اعطاف شاربها الخمر ٦٦

وكذلك يعتقد الكاظمي ان احسن الشعر :

واحسن الشعر ما يروق وما هزك اما تلوته الطرب ٦٧

(٦٠) سحر الشعر - بطي ص ٢٢ .

(٦١) المصدر السابق ٧١ .

(٦٢) ديوان الرصافي - الطبعة الاولى ١٢٢ .

(٦٣) سحر الشعر - بطي ٢٣ .

(٦٤) ديوان الزهاوي ١٩٢٤ الصفحة الاولى .

(٦٥) مقدمة كتابه (ادب المغاربة والاندلسيين في اصوله المصرية ونصوصه العربية) القاهرة ١٩٦٠ .

(٦٦) انظر قصيدته (خواطر شاعر) ص ١٨٢ الطبعة السادسة .

(٦٧) ديوانه ج ١ ص ٢٢٣ .

ولقد انتهى هؤلاء الشعراء الى آراء تكاد تكون متماثلة في مواصفات الشعر الجيد والذي اطلقوا عليه (الشعر العصري) ، واول سمات هذا الشعر عندهم ان يكون مبتكرا ملائما لروح العصر ، خاليا من الصناعات اللفظية وزخرفيات القرون المظلمة . رافضين ان يكون الشعر مقلدا لما سبقه من الشعر القديم . يقول الرصافي « ... ان كان التقليد في غير الادب قبيحا ، فهو في الأدب اقبح »... ٦٨ ، ويرى « .. ان العصر الحاضر هو عصر مدنية راقية وعلم واسع وأثار باهرة ومخترعات عجيبة ومكتشفات غريبة ، كما انه عصر نفوس متحررة وافكار مطلقة ... فالشعر العصري يجب ان يكون منطبقا من جميع الوجوه على ما تقتضيه روح العصر »... ٦٩ . ويرى الزهاوي ان الشعر يرفض القواعد « بل هو فوق القواعد حر لا يتقيد بالسلاسل والاغلال ، وهو اشبه بالاحياء في اتباعه سنة النشوء والارتقاء ، يتجدد ... ويرتقي من الأدنى الى الأعلى ومن البسيط الى المركب .. » ٧٠ . وخلق بالشاعر عنده « ان يخرق التقاليد التي ورثها الابناء عن الآباء فيقول ما يشعر به لا ما يشعر به أباءه »... ٧١ . وشرط التجديد عنده « .. ان ينظم الشاعر عن شعور عصري صادق يختلج في نفسه لا عن تقليد »... ٧٢ . ويرفض الشبيبي مقاييس القدماء عن الشعر الجيد « .. وما كانت المقاييس القديمة البالية الا هذه الصناعات اللفظية والمحسنات البديعية هذا من جهة الألفاظ ، والا هذا الشعور المصطنع والعواطف الكاذبة ، غلوا في المدح واقداعا في الهجاء .. » ٧٣ .

ويقترح الشبيبي مقياسا وقيما - غامضين - للقصيدة الجديدة ، يلخصهما في « لطف المعنى ، وسلامة المبنى وبلاغة العبارة وصدق العاطفة وجمال الشعور والتصوير .. اذا توافرت في الشعر القديم فهو شعر جديد ، واذا خلا منها الشعر الحديث فهو غث عتيق .. » ٧٤ . ويأخذ الزهاوي على الشعر العربي خلوه من الشعر الروائي ٧٥ ، ويعيب على الشاعر العصري (مدحه لهذا وذاك) ٧٦ . واحسن الشعر عنده - وهنا يبرز الجانب العقلاني

(٦٨) دروس في تاريخ أداب اللغة العربية - للرصافي ص ٧٠.

(٦٩) مجلة الحرية، تموز ١٩٢٥ ص ١٢.

(٧٠) انظر (نزعتي في الشعر) مقدمة ديوانه المطبوع ١٩٢٤.

(٧١) المصدر السابق.

(٧٢) مقدمة ديوانه الاوشال ص (و) .

(٧٣) معروف الرصافي للدكتور بدوي طبانة - مقدمة الشبيبي ص ٤.

(٧٤) ادب المغاربة والاندرلسيين - المقدمة.

(٧٥) سحر الشعر - بطي ص ٤٦.

(٧٦) السياسة الاسبوعية العدد ٧٨ سبتمبر ١٩٢٧.

في تفكيره - هو » .. ما استند الى الحقائق اكثر من العواطف والخيال البعيدين عنها فكانت حصة العقل فيه اكثر من حصتها « ٧٧ . وهنا يجب ان ننتبه الى هذا الخلط الغريب عند هؤلاء الشعراء في نبذ القديم والدعوة الى شعر يلائم روح العصر ، وما يؤكدونه - كعبارة الزهاوي الأخيرة - من آراء كلاسية معروفة . فلقد كان الناقد الكلاسي المشهور بوالويقول في كتابه (فن الشعر) الذي افه عام ١٦٧٤ مؤكدا دور العقل في الكتابة الأدبية « فلتلبوا دائما نداء العقل ولتستخدموا منه وحده في مؤلفاتكم كل ما له من رونق وقيمة » ٧٨ ، ويرفض الزهاوي تقسيم القدماء الشعر الى اغراض « لا استحسن تقسيم الشعر الى حماسة وفخر ومديح وثناء وهجاء ونسيب وعتاب كما كان يفعل المتقدمون ، فان امثال هذه ليست باقسام للشعر ، بل هي من اغراض الشاعر » ٧٩ ، ونتوقع بأن يأخذ الزهاوي تقسيم الاوربيين للشعر : وجداني غنائي ، ملحمي روائي ، تعليمي . الا انه لا يفعل ذلك بل يقترح تقسيما غريبا يخلط فيه اسلوب الشعر ومكوناته وادواته باغراضه ومضامينه « .. ارى ان الشعر في أصله احساس ، ثم توسع فيه فكان أونة خيالا ، ومرة وصفا ، أو رواية ، أو حكمة . وهناك شيء فوق الوصف هو التصوير ادخلته في قسم الوصف » ٨٠ .

ولئن رفض الزهاوي تقسيم القدامى للشعر ، فجاء بتقسيم ساذج مضطرب خلط فيه اغراض الشعر العربي بنوع من انواع الشعر الاوربي وجمع فيه الخيال الى جانب الحكمة والاحساس الى جانب الوصف ، فان الرصافي قد رفض تقسيم القدامى للشعراء في طبقات على اساس زمني ، واقترح تقسيما اخر على اساس من الابتكار والجودة ، فالشعراء عنده اربع طبقات

- ١- الشاعر المبتكر مع الاجادة ٢- والمجيد دون الابتكار ودون الاخذ
- ٣- والمجيد مع الاخذ ٤- وغير المجيد مع الاخذ ٨١ . ووصفهم موضحا ذلك بقوله :

(٧٧) انظر مقدمة ديوانه اللباب (١ - ب) .

(٧٨) اعتاد الانكليز ان يطلقوا على القرنين السابع عشر والثامن عشر في فرنسا اسم عصر العقل .

The age of reason

انظر (الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية) : د ماهر حسن فهمي ، ود . كمال فريد ص ٩ .

(٧٩) سحر الشعر . بطي - ص ٧٥ .

(٨٠) المصدر السابق ص ٧٢ .

(٨١) دروس في تاريخ آداب اللغة العربية - للرصافي ص ٧٩ .

والشعراء فاعلمن اربعة فشاعر افكاره مبتدعه
وشاعر اشعاره متبعه وشاعر اقواله منتزعه

وشاعر في الشعراء امعه^{٨٢}

وواضح ان الرصافي لم يبتكر هذا التقسيم ، وانما نظر فيه الى
القدماء ، ولاسيما فيما يتعلق بالجودة والابتكار ، كالذي نجده عند ابن
رشيق القيرواني^{٨٣} ، وحتى في ابياته التي صنف بها الشعراء ، فانها معارضة
لقول القدماء المعروف :

فالشعراء فاعلمن اربعة فشاعر يجري ولا يجري معه
وشاعر ينشد وسط المعمة وشاعر لا تشتهي ان تسمعه

وشاعر لا يستحي ان تصفه

وفي مجال صورة القصيدة وشكلها جاءت آراؤهم تحمل اصداء من
التجديد وروح العصر . فالزهاوي فارس الحلبة في قضية (القافية) دعا
مبكرا الى نبذها وهاجم وجودها في القصيدة واستحسن محاولات الاندلسيين
في التخفيف منها حين نظموا موشحاتهم وازجالهم^{٨٤} . ويصف القافية سنة
١٩١٢ قائلا « هي في الحقيقة سلاسل واغلال يقيد الشاعر بها شعوره ، فلا
يقول كل ما يريد بل يمشي معها في سبيل شاعريته مشي المقيد في الوحل ،
واصعب ما في الشعر هذه القافية المشؤومة »^{٨٥} . ولأنه فسر وجودها في
القصيدة على انها بقية من جناس ، وهي بمثابة العضو الأثرى في الحيوان
وتزول في المستقبل بتمامها^{٨٦} ، لذا انتهى الى الشعر المرسل وطرح القافية
تماما مؤكدا ان « لا كبير امل له في مستقبل الشعر ما بقي مقيدا بالقافية »^{٨٧} ،
ومع ذلك فهو لا يلتزم بدعوته للشعر المرسل ، فيدعو احيانا الى القصيدة ذات
القوافي المتعددة مبررا ذلك بأن « الذوق العربي يستقبح اليوم تعطيل ارجل
غانية الشعر من خلاخل القافية مرة واحدة وقد ألفها اكثر من الف وخمسمائة
سنة »^{٨٨} ، على ان الرصافي وان انتهى الى هذا الرأي الاخير وطبقه في بعض

(٨٢) المصدر السابق ص ٧٦ .

(٨٣) انظر العمدة ج ١ ص ١١١ .

(٨٤) شعراء العصر - ج ١ مقدمة الزهاوي ص ١٢ .

(٨٥) المصدر السابق ص ١١ .

(٨٦) سحر الشعر ص ٥٨ .

(٨٧) السياسة الاسبوعية عدد ٣ سبتمبر ١٩٢٧ .

(٨٨) سحر الشعر ص ٥٧ .

قصائده^{٨٩}، لكنه رفض دعوة الشعر المرسل « وجل ما يتجلى لي من هذا الشعر الذي يسميه صاحبه بالمرسل انما هو اقتراح العرونة بالشعور وخط السخافة بالظرافة وادغام التفاهة بالنباهة ، وطلب السعة من وراء الدعة »^{٩٠} .

وبالرغم من ان الشبيبي لم يخرج في كل نظمه عن وحدة القافية ، فانه هو الآخر يحس بنزعة الشعراء وروح العصر فيضطرب في الرأي . فنراه يؤكد مرة تمسكه بالقافية :

ركن الرفيع من الابيات قافية لا شأن للبيت تبنيه بلا ركن^{٩١}
لكنه يعود ليقول ايضا :

ابدعت نظم الشعر غير مقيد بعد الشعر بالقوافي يلجم^{٩٢}
وفي قضية موسيقى الشعر ، اتفق الجميع على ضرورة الوزن في القصيدة ، وانفرد الزهاوي بالدعوة المبكرة الى ايجاد اوزان جديدة غير الأوزان الخليلية . قال سنة ١٩١٢ « وجمودنا على القديم من الاوزان هو كجمودنا على كثير من العادات الموروثة سبب كبير لتأخرنا في الشعر عن الغربيين الذين سبقونا فيه اشواطاً ولو كان الشعر متقدماً عندنا لما اضطرونا ان نغير كثيراً من الكلمات عن طبيعتها لتجيء موافقة للوزن »^{٩٣} . ويربط ما بين (اللغة) و (الغناء) و (اوزان الشعر) ربطاً جيداً فيقول « ان لغة الاعراب لها اغان خاصة هي اوزان العروض ، فان كل وزن ضرب من الغناء كان للعرب الجاهليين ، ولأن الأغاني العصرية وليدة اللغات التي هي مطلقة من قيود الاعراب ، فان قدرت ان تجعل لغة المتكلم لغة الشعر تولدت الأوزان الجديدة من نفسها ، اما ارادة اوزان جديدة تلائم الأغاني العصرية من الذين يقرضون الشعر في اللغة الكتابية فيكاد يكون طلباً للمحال »^{٩٤} .

(٨٩) انظر على سبيل المثال قصيدته (الارض) ص ٢٧ من ديوانه الطبعة السادسة. و (الببل والوردة) ص ٢٤٥ و (الشتاء) ٢٤٩.

(٩٠) مجلة الحرية ج ١ - ٢ تموز ١٩٢٥ ص ١٤ - ١٥.

(٩١) ديوان الشبيبي ص ١٤٢.

(٩٢) المصدر السابق ١٦٠.

(٩٣) وانظر للاستزادة تفاصيل وجهة نظر الزهاوي في الزحافات والضرورات التي تجبر الشاعر على ارتكابها (شعراء العصر ج ٢ ص ٨).

(٩٤) انظر مقالته (حول النثر والشعر) السياسة الاسبوعية العدد ٧٨ سبتمبر ١٩٢٧.

وقد نعجب برأي الزهاوي هذا في موسيقى الشعر ، لاعتماده على الربط ما بين الأغاني وتوليدها أوزانها ، مفترضا ان الشعر الجاهلي قد نشأ مصاحبا لأغاني الناس الذين لم يكونوا يشكون من ظاهرة الازدواج اللغوي مما جعل لغة هذه الأغاني هي لغة القوم اليومية ، ولعل خير ما يؤكد وجهة نظره هذه أوزان الموشح الاندلسي ومدى ارتباطها بالغناء في الأندلس ، ومن ثم خروجها الى أوزان جديدة على الأوزان الخليلية . لكن اعجابنا بأراء الزهاوي في القافية والوزن سرعان ما يتضاءل حين نكتشف انه نوع من المزايدات في ساحة الشعر . فكثيرا ما يركبه العناد العلمي القبيح وتضطرب مفاهيمه ويختلط عليه الجديد بالقديم ، فاذا هو يتمسك باقصى ما في القديم من تقليد من ذلك رأيه في رفض (الوحدة الموضوعية) للقصيدة ، فقد نادى بهذا الرفض طويلا وطبقه في كثير من قصائده . وفي الوقت الذي سكت الرصافي والكاظمي والشببي عن هذه القضية اما لانهم وجدوا الشعر العربي القديم ، قد جاء في معظمه خاليا من هذه الوحدة ، او لانهم اقتنعوا في داخلهم بالتجربة التي اقدم عليها العقاد في قصيدة شوقي حين فككها ورقمها واعاد ترتيبها من جديد مقدما ومؤخرا^{٩٥} ومن هنا فقد ابتداء الزهاوي يحمل على هذه الوحدة التي نضجت في دعوة جماعة الديوان فنراه يقول « ومن الشعراء العصريين من لا يجوز ان تشتمل القصيدة الواحدة على مطالب مختلفة كانه يفضل ان تكون الروضة قد انبتت شكلا واحدا من الزهرفقط لكنني لا ارى رأيه .. واي لوم على من اطال قصيدته وجعلها في مطالب مختلفة تربط بعضها ببعض مناسبات بينها وان كانت ضعيفة فيتمتع القارئ او السامع بالوان مختلفة من الأدب في القصيدة الواحدة على ان يكون بين مطلب ومطلب فاصل »^{٩٦}

وهكذا فان الزهاوي لم يخرج فقط على مبدأ قديم جدا قال به ارسطو في اعتباره « وحدة القطعة الركن الأساسي ليس في الشعر وحسب وانما في جميع المؤلفات الأدبية »^{٩٧} وانما خرج على أخطر ما حققته القصيدة العربية الحديثة ودعا اليه النقاد طويلا منذ مطلع هذا القرن . ولعل هذا الموقف عند بعض شعراء العراق التقليديين يكشف لنا مدى قلة وعيهم بالعمل الشعري الذي مارسوه طويلا ، ولكنهم مع ذلك لا يمتلكون فيه نظرة واضحة متكاملة ، وهو ما سنجدده واضحا في نتاجهم حين نتعرض له بالتحليل والنقد .

(٩٥) انظر: الديوان للعقاد والمازني - الطبعة الثالثة ص ١٣٠ - ١٤١ .

(٩٦) سحر الشعر - بطي ٦٨ . وقد كرر الزهاوي رأيه هذا كثيرا . انظر (السياسة الاسبوعية العدد ٧٨

سبتمبر ١٩٢٧) ومقدمة ديوانه (الباب) المطبوع سنة ١٩٢٨ وقد جاء هذا الديوان تطبيقا للفكرة .

فكان قصائد ممزقة وقطعا مبعثرة وأبيات متفرقة

(٩٧) قواعد النقد الادبي - لا سيل أبركرومبيي ، ترجمة محمد عوض محمد . ص ١٠٣ - ١٠٤ .

ولكن ما مدى تطور الشعر العراقي نتيجة لهذه الآراء ؟ وهل طبق الشعراء آراءهم تلك في اعمالهم الشعرية ؟

(٤)

حين نحاول تبين موقع الشعر من الحياة ، في ضوء ما مر بنا من آراء ، فاننا لا بد ان نسلم بعودة الارتباط بينهما ارتباطا واضحا . فالشعر لم يعد (سلعة) يعتاش بها الشاعر ، وانما غدا لهذا الفن دور يكاد يكون محددا في البنية الاجتماعية . ولئن كنا قد وجدنا صوت الشعر وهو يعود ليرتبط بحياة الناس في اواخر القرن التاسع عشر ، ضعيفا ضائعا وسط جو العقم والجمود وتدمير القصيدة بالزخارف والصنعة والألاعيب ، فانه بات عند هذه المدرسة (سلاحا) يكافحون به اخطار مجتمعهم المريض الجاهل المسلوب الارادة .

ولسنا نريد تكرار دراسة مضامين هذا الشعر وموضوعاته ، فلقد درست في المقالات والكتب العديدة ، والرسائل والدراسات الجامعية^{٩٨} ، وانما يعني هنا ان نشير الى تطور بعض الأغراض وما برز فيها من ملامح جديدة تختلف بعض الاختلاف عما كانت عليه في القرن التاسع عشر ، ثم التعرف على المساحات التي احتلتها هذه الأغراض في دواوين هؤلاء الشعراء .

واول ما تجدر الاشارة اليه هذا الشعر السياسي الذي يحتل أكثر من نصف دواوينهم ، وينحشر في معظم قصائدهم . وفيه نلمس درجة من الجدة ، لا بسبب الأساس الذي يقوم عليه ، وانما بسبب متغيرات العصر وما طرحته من افكار وقيم ومسميات تدخل مضمون القصيدة العربية كالوطنية والحرية السياسية والعدالة الاجتماعية وما الى ذلك . فاذا كان الشعر السياسي عامة يقوم على مفهوم يحدد موقف المواطن من السلطة الحاكمة ، والتعامل معها ، معارضة او تأييداً ، فان الشعر العربي القديم حافل بهذه المواقف سواء ما بني على اساس الخلافات القبلية وما وقع من (أيام) عربية زمن الجاهلية او ما كان ممثلاً لخلافات المسلمين اثر مقتل عثمان بن عفان ، او معبرا عن تأييد أفرقة دينية لها موقف من السلطة السياسية كالذي نراه عند شعراء الخوارج والشيعة والزييرية ، او حتى التعبير عن مواقف لبعض الشعراء من حكام عصرهم ، واحداثه السياسية كالذي نقرأه في شعر المتنبي او ابي تمام أو البحتري وغيرهم كثير .

(٩٨) درس رؤوف الواعظ (الرصافي) في رسالة للماجستير عام ١٩٦١ ودرس محسن غياض (الكاظمي) في رسالته للماجستير سنة ١٩٦١. ودرسنا (الزهاوي) سنة ١٩٦٦ ودرس قهي سالم علوان (الشبيبي) سنة ١٩٧١.

أما بالنسبة لشعراء العصر الحديث ، فلقد كان لمتغيرات عصرهم ومفاهيمه الجديدة في الاستقلال وتحرر الشعوب والعدالة والديمقراطية وما يتبعها من انتخابات ومجالس نيابية ، وما تركته حركة الاستعمار العالمي وتفكك الامبراطورية العثمانية وقيام الحرب الأولى كان لكل ذلك آثاره الواضحة في مضامين هذا الشعر السياسي ، وانضاجه ودفعه . وهكذا يجد قارئ دواوين شعراء هذه المدرسة تاريخا للأحداث السياسية العامة وتصويرا لما دار منها في العراق وفي معظم انحاء الوطن العربي حتى الحرب الثانية ، والاهم من ذلك التسجيل التاريخي ، ان الشاعر لم يعد ضيق الافق ، محدود النظرة ، لا يعرف غير منفعة الشخصية ، يقف من السلطة السياسية التي عرفت بالظلم ومصادرة حقوقه وحقوق شعبه موقف المؤيد لها ، الخائف من بطشها ، وانما نجده يتخذ موقف المعارضة منها احيانا ، والهجوم الغاضب والنقد الجارح العنيف احيانا اخرى ، مثيرا ابناء وطنه مبصرهم بما في النظام السياسي من مساوئ ومفاسد ، ثم يتسع افق الشاعر ليخرج من اطار الاقليمية ممتدا الى انحاء الوطن العربي مصورا لبعض احوال الناس في سوريا واليمن وغيرها ، مما يلاقونه على ايدي الولاة الظلمة ، كما هو الحال في بغداد . ثم يتجه الشاعر بعد ذلك الى السلطان عبد الحميد رأس السلطة :

لقد عبت بالشعب اطماع خائف	يحملهم من جوره ما يحمل
فياويح قوم فوضوا أمر أنفسهم	الى ملك عن فعله ليس يسأل
الى ذي اختيار في الحكومة مطلق	اذا شاء لم يفعل وان شاء يفعل
أيأمر ظل الله في أرضه بما	نهى الله عنه والرسول المبجل
هيفقر ذا مال وينفسي مبرءا	ويسجن مظلوما ويسبي ويقتل ؟
تمهل قليلا لا تغظ أمجة اذا	تحرك فيها الفيض لا تتمهل
وايديك ان طالست فلا تغتربها	فان يد الايام منهن أطول ^{٩٩}

هذه نبرة جديدة في الشعر العراقي ولا شك ، وليست جدتها بسبب اتخاذ الزهاوي موقف الهجوم العنيف والنقد اللاذع للسلطة السياسية فحسب ، وانما يضاف الى ذلك هذه المفاهيم الجديدة التي تعكسها لنا آراء الشاعر عن العلاقة بين الحاكم والمحكوم من خلال تشخيصه لواقع النظام السياسي الذي كان يزاوله السلطان عبد الحميد المعروف ببطشه وجبروته وارادته المطلقة ، ليس في العراق فحسب بل وفي بقاع عديدة من الوطن العربي .

(٩٩) قصيدة (حتى م تغفل) الكلم المنظوم للزهاوي .٧

ولعل اكثر ما يدعو الى التأمل في هذا الشعر السياسي الذي نقرأه ، ان الشاعر يهدف من ورائه الى وصف حالة وتقدير واقع ، هو مصدر غضبه وهجومه على السلطة السياسية . فلا تشغله الوان الصناعات اللفظية ، ولم يعد يحفل بالمطلع التقليدي للقصيدة ، وانما هو يدخل موضوعه ويمسه مباشرة منذ البيت الأول اذ يقول (ألا فانتبه) . كما ان اللغة التي تحدث بها الشاعر ، سواء في مفرداتها أو تراكيبيها . جاءت على جانب كبير من البساطة ، لا تقعر فيها ولا غريب . قد نلمس فيها شيئاً من جزالة التراكيب ، لكننا نقرأ أيضاً مفردات وتراكيب يكثر تداولها (ذي اختيار مطلق – شاء يفعل – لوث العار – بالدم يغسل – يسجن مظلوما – يسبي ويقتل .. الخ) .

وهدف الشاعر من كل ذلك ان يكشف اكبر قدر من حقائق الحالة التي يراها ويحس بها . وفي نهاية الأمر فان الشاعر بدأ يزاوِل عملية الرفض لمجموعة من قيم مجتمعه ، واولها هذه الاعراف المتعاقبة عند الناس في احترام السلطان السياسي وعدم التعرض لهيبته وجبروته والقابهِ واولها ما كان يطلق عليه (ظل الله على الأرض) ١٠٠ . فنحن نكاد نحس تلمل الشاعر وضيقه بهذا الاساس الذي تقوم عليه العلاقة ما بين الناس والسلطان ، فالحاكم يستغل هذه السلطة الدينية اسوأ استغلال . ويسوم رعاياه سوء العذاب .

ويقدم لنا الرصافي صورة لهذا الرفض ، لبعض القيم السياسية في مجتمعه ، حينما قدمت الحكومات المتعاقبة في العراق مظاهر الحياة الديمقراطية بعد تشكيل الحكم الأهلي وفق تخطيط السياسة الانكليزية ورغباتها . ففي العراق كل مظاهر الاستقلال والحرية والعدالة ، الا ان الشاعر يكشف حقيقة هذه المظاهر والشكليات الزائفة ، وها هو يصطدم بهذه القيم المفرغة من محتوياتها ، حين اريد لها ان ترسخ وتحتزم في الحياة السياسية لوطنه ، يقول الرصافي :

هذي حكومتنا وكل شموخها	كذب وكل صنيعها متكلف
غشت مظاهرها وموه وجهها	فجميع ما فيها بهارج زيف
وجهان فيها باطن متستر	للأجنبي وظاهر متكشف
<u>والباطن المستور فيه تحكم</u>	والظاهر المكشوف فيه تصلف

(١٠٠) من القاب السلطان العثماني: الخليفة، ملجأ السلطة، صاحب الجلالة، فخر سلاطين العالم الجالس على عرش الخلافة، كرسي السلطنة ... الخ.

(انظر: الخلافة – توماس ارنولد. ترجمة جميل مغل، بغداد ١٩٦٦ الطبعة الثانية ص ١٠٠) .

علم ودستور ومجلس امة كل عن المعنى الصحيح محرف
اسماء ليس لنا سوى الفاظها اما معانيها فليست تعرف
من يقرأ الدستور يعلم أنه وفقا لصك الانتداب مصنف
من ينظر العلم المرفرف يلقه في عز غير بني البلاد يرفرف

ومجلس النواب (لغير مراد الناخبين مؤلف) والوزارة (بقيود اهل
الاستشارة ترسف) ... الى آخر القصيدة ١٠١ .

ولا وجه للمقارنة - دون شك - ما بين هذا الشعر ذي النبرة الجديدة ،
وبين ما قرأناه لشاعر القرن التاسع عشر ، ولعل هذه الحرية النفسية
والوضوح الحاد في تناول قضايا الحكم والسياسة لم يكن سببهما التنامي
المضطرد لوعي الشعراء فحسب ، وانما يضاف الى ذلك فهمهم لدور الشعر
وهدفه باعتباره (سلاحا) يقارعون به الظلم ويحثون به على التقدم ونيل
الآمال . واذا كنا وجدنا شاعر القرن التاسع عشر - كالسيد جعفر الحلي
العربي النسب - يوصي بمدوحه امير حائل ونجد باستعمال العصا لتأديب
العرب ، لأنهم في رأي الشاعر ، لا يستقيمون الا (بعضا الادب) ، فان
شعراء هذه المدرسة بدأوا يعيدون هذه القيم المضطربة الى وضعها الطبيعي ،
بل راح الشاعر يستلهم تاريخ الأمة وماضيها وما حققته على مدى التاريخ
الانساني من قيم حضارية في العلم والمعرفة ونشر الوية الحرية والعدالة ان
تسلمت راية الاسلام وخرجت بها من الجزيرة الى مشارق الأرض ومغاربها .

والواقع ان هذا الجانب (القومي) من الشعر السياسي العراقي
الحديث يحتل مساحات واسعة من دواوين شعراء هذه المدرسة ويشكل لافئ
للنظر . اذ لم يتركوا حادثة او موقفا مر به الوطن العربي منذ اواخر القرن
التاسع عشر حتى قيام الحكومات والاقطار الاقليمية واستمرار اقامة العلائق
المختلفة بينها ، وبخاصة فيما بين العراق وبلاد الشام ومصر ، الا تحدثوا عنه
في قصائدهم ، منطلقين من مفاهيم عربية في اللغة والدين والتاريخ والآمال
المشتركة ، داعين لوحدة الأمة بعد ان وجدت بينها النكبات والمظالم ردا

طويلا من الزمن . نقرأ هذه الموضوعات ومثيلاتها في دواوين الزهاوي ، ١٠٢
والرصافي ١٠٣ ، والكاظمي ١٠٤ ، والشبيبي ١٠٥

على ان أهم ما يميز هذا الجانب من الشعر السياسي في دواوين هؤلاء
الشعراء الأربعة . الحنين الطاعني الى الماضي والتأمل الطويل في احداثه ،
واسترجاع لنغمات ذلك المجد المندثر والاصرار على العيش في اجواء الفخر
العربي وامجاد الأمة وما قدمته في قضايا الحكم والثقافة والحضارة ، وكأن
هؤلاء الشعراء في اغلب قصائدهم يزاولون حالة من حالات اثبات الوجود
واحيانا يقعون فيما يشبه حالة الـ NOSTALGIA حين يتوق الانسان
للماضي توقا شديدا غير سوي في محاولة لاستعادة وضع يتعذر استرداده .
ولعل مرجع ذلك في واقع الأمر . لا يعود الى محاولات هؤلاء الشعراء ضرب
الأمثال والمواعظ للمواطن العربي الذي طال شعوره باليأس والتأخر فحسب ،
وانما مرجعه ايضا الى ان آمال هؤلاء الشعراء كانت تكتسب درجة عالية من
التضخم حين تمر على هذا الماضي فتستجليه . وهي تقع اسيرته في اغلب
الأحيان ، بسبب الواقع المرير الذي يعيشه هؤلاء الشعراء وعدم تناسبه بشكل
معقول ، لا مع آمالهم الحاضرة ، ولا مع ماضيهم المشرق .

(١٠٢) انظر ديوانه (الكلم المنظوم) قصائد (أيام بغداد) ١٤٣ ، (الصارخة) ٢٣ ، وفي ديوانه المطبوع ١٩٣٤
انظر (المستنصرية) ١٢٨ ، (أكبر حطة) ٢٢٣ (الجامعات تزار) ١٤٦ ، (استنهاض) ٣٢٠ ، (لا تلومني)
١٨٨ ، (وضع الصباح) ٢٥٠

وانظر ديوانه اللباب - قصيدة (المجد الاثني) ٢٨٠ و (بغداد) ٢٧٨ وانظر ديوانه الاوشال - قصائده
(في فرقائه) ١٧٠ و (يا عين) ٢٤٩ و (هتاف العراق) ١١٠ و (ويل الى ويل) ١١١ .
وانظر في ديوانه الثمالة - (الدنيا قبل الدين) ٤٢ ، (العروبة والعالمون في سبيلها) ٩ (العراق في مصر)
٦٤ . وانظر الادب العربي - بطي ج ١ قصيدة (النائحة) ص ١٨ .

(١٠٣) ديوان الرصافي - انظر قصائده (نحن والماضي) ٣٤ و (الى الشبان) ٦٥ و (في سبيل الوطن) ١٣١
و (الأمة العربية) ١٣٩ و (اطلال العلم) ٣٨٠ و (الى الأمة العربية) ٣٩٤ و (صبح الالاماني) ٤١٥ و (الى
هزرت صموئيل) ٤٢٩ ، و (نفثة مصدور) ٤٥٥ .

(١٠٤) انظر ديوانه ج ١ - (نعم اهل مصر) ٤٦ ، (رحلة مصر) ٦٣ (في الفخر) ٧٧ ، (ذكرى الفتوح) ١٢٨ ،
(أنين وحزن) ١٣٥ ، (تخاذلنا هو السبب) ١٢٨ ، (ليت الانام جميعهم عرب) ١٤٤ (ليس بين الانام
كالعرب) ١٥٣ (مجد قحطان) ١٧٠ (سيروا بنا) ٢٣٣ .

(١٠٥) ديوان الشبيبي - (ثورة على الاتراك) ٢٦ و (دمشق وبغداد) ٣٣ ، (الهيام بين العراق والشام) ٤٢ ،
(أوطار وأوطان) ٥٠ ، (جولة في الغابرين) ٦٩ (رجال الغد) ١٨١ (رثاء الشهداء) ١٨٣ (ذكرى شاعر)
١٩٣ .

وهكذا انتهى هذا الحنين الطويل الى الماضي الى بروز ظاهرة يمكن تسميتها (نظم التاريخ) ، نجدها تتمثل في فخر الكاظمي الطويل المكرور بالامجاد الماضية ، يتحدث عنها مجدا مجدا ، ومأثرة مأثرة دون ملل او كلل في معظم ديوانه المكون من جزأين كبيرين . واكبر الظن أن الناس اضطروا مكرهين أمام اصرار الرجل على الرجوع الى هذا المضمون في أغلب قصائده وكأنه لا يملك سوى هذه البضاعة ، الى أن يطلقوا عليه لقب (شاعر العرب) .

واذا كان الزهاوي قد حرص على الوقوف التقليدي امام اطلال (المستنصرية) ومعاهد العلم القديمة في بغداد والعودة من خلالها الى الماضي ، فان الشيببي كان حريصا على تطعيم قصائده باشارات تاريخية كثيرة للقبائل العربية واسماء الخلفاء والملوك العرب ، واسماء القواد والمواقع الحربية المشهورة في التاريخ العربي والاسلامي ، حتى ليغدو اختلاط الحاضر بالماضي ظاهرة غريبة في شعره ، من ذلك ما نقرأه في احدى قصائده التي تصور احدى المعارك التي دارت في العراق أثناء الحرب الاولى ١٠٦ .

وفي ديوان الشيببي تتردد هذه الاشارات التاريخية المركزة ، يقصد اليها الشاعر قصدا ، بل هو ينبه اليها قارئه عامدا ، حين يضع تلك الاشارات بين اقواس ليبرزها داخل الأبيات . من هذه الاشارات التي يكثر تردها « عنترة » « مدائن ازدشير » « لحم » « آل محرق » « اباد » « السدير » « آل حمدان » « الحجاج » « زياد بن ابيه » « سعد بن ابي وقاص » « آل زياد وآل مروان » « الخورنق » « علي ابن ابي طالب » « مالك الاشر » « تنوخ » « تبع » ١٠٧...

أما الرصافي ، فلم يكتف باستخدام هذه الاشارات التاريخية ، بل راح ينظم التاريخ شعرا في باب كامل في ديوانه سماه (التاريخيات) ١٠٨ . في قصيدة نظم سيرة (ابي بكر الرازي) ، وفي قصيدة ثانية سرد قصة سقوط بغداد سماها (هولاكو والمستعصم) وفي ثالثة ضرب الحكمة والمثل من جاذبة جرت للشاعر (ابي دلالة والمستقبل) وفي رابعة يتحدث التاريخ على لسان المدرسة النظامية في بغداد يسميها (اطلال العلم) .

(١٠٦) انظر قصيدة (يوم المدائن وتل السور) الديوان ٣٠.

(١٠٧) انظر الديوان ص ٣٥ - ٤٥.

(١٠٨) ديوان الرصافي ٣٥٦ - ٣٩٢.

على أن مضمون الشعر السياسي لهذه المدرسة لم يقف عند حدود الوطن العربي وامجاد العرب والدعوة لوحدهم وتحررهم ، وإنما شارك الشعراء في تتبع احداث الشرق كله ، فاذا هم يتفاعلون مع هذا الشرق الذي استعمره الغرب ونزح خيراته ، ثم تركه جاهلا متأخرا ينوء بمشاكله طويلا . وهكذا تتضح سعة افق شعراء هذه المدرسة ، فاذا الحديث عن (نهضة) الشرق و(حقوقه) و(احداثه) تترك بصماتها على قصائدهم وموضوعاتهم ، لاسيما وان بعضا من دول هذا الشرق يدين بالاسلام الذي لم يعد عند هؤلاء الشعراء تخميسا وتشطييرا لقصائد البوصيري وابن الفارض ، ولا ندبا وبكاء على آل البيت ، ولا دروشة تدور حول معجزات شيوخ العراق ومن هنا ، جاء حديثهم عن الشرق مختلطا بحديثهم عن الاسلام والمسلمين من خلال مشاكل الوطن العربي وآمال القومية العربية . نجد هذا الحديث المختلط المتشابك عند الزهاوي في مجموعة قصائد ابرزها (الشرق والغرب) ١٠٩ و(الى شيخ المعرة) ١١٠ ، و(المرأة والرجل) ١١١ و(حرية الفكر) ١١٢ و(كان ما لا يكون) ١١٣ و(كائن الشرق ليس له فم) ١١٤ .

ونجده عند الرصافي في جملة قصائده منها : (مظاهر التعصب في عصر المدنية) ١١٥ ، و(ولسون بين القول والفعل) ١١٦ ، و(يا محب الشرق) ١١٧ ، و(يقظة الشرق) ١١٨ ، و(المرأة في الشرق) ١١٩ و(الحرب في البحر) ١٢٠ و(تموز الحرية) ١٢١ ، و(المجلس العمومي) ١٢٢ و(صبح الأمانى) ١٢٣ و(يوم سنغافورة) ١٢٤ كما نجد هذا الاهتمام عند الشبيبي في قصائده (في سبيل الشرق) ١٢٥ ، و(درس وآلام) ١٢٦ و(الشرق

-
- | | |
|--------------------------------|-------------------------|
| (١٠٩) ديوان الاوشال ٤٦ و ٥٧. | (١١٨) الديوان ٢٦٥. |
| (١١٠) الاوشال ٦٥. | (١١٩) الديوان ٣٤٢. |
| (١١١) الاوشال ٧٠. | (١٢٠) الديوان ٣٦٧. |
| (١١٢) ديوان اللباب ٣١٩. | (١٢١) الديوان ٣٨٨. |
| (١١٣) اللباب ٢٧٠. | (١٢٢) الديوان ٣٩٠. |
| (١١٤) ديوان الكلم المنظوم ١٥٢. | (١٢٣) الديوان ٤١٥. |
| (١١٥) الديوان ٤٣١. | (١٢٤) الديوان ٤٧١. |
| (١١٦) الديوان ٤٣٣. | (١٢٥) ديوان الشبيبي ٣. |
| (١١٧) الديوان ٤٣٦. | (١٢٦) ديوان الشبيبي ٢١. |

الناهض) ١٢٧ . كما هو عند الكاظمي في بعض قصائده امثال (لا ضامن في الأرض) ١٢٨ و(أب لنا صدر العلا) ١٢٩ و(تذكر الأجيال صنعك) ١٣٠ .

تلك هي المحاور الرئيسية التي دار حولها مضمون الشعر السياسي لهذه المدرسة ، شعر الأحداث الوطنية في العراق ، وادب قومي ينظر الى الماضي القديم نظرا طويلا مع دعوة للوحدة لا تنقطع ولا تكف ، ثم مشاركة لأحداث الشرق من خلال مشاكل العروبة والاسلام في صدامهما مع اطماع اوربا وحركتها الاستعمارية .

ولا شك انها موضوعات جديدة وآفاق واسعة يرتادها الشاعر العراقي لأول مرة ، بعد ان كان حبيسا محدود الأفق والنظرة . ولكن الظاهرة الملفتة للنظر هذا الاهتزاز الكبير الذي أصاب مواقف الشعراء ، فاذا نحن نقرأ شعرا كثيرا في دواوينهم لا ينسجم مع واقع الاحداث ، كما لا يعبر بشكل منطقي ومخلص عما كان عليه احساس الناس ومعاناتهم للاحداث الكبرى التي مر بها العراق او الوطن العربي ، على الرغم من ان الشاعر كان يحس اخلاصه وصدق نظريته وهو ينتقل من موقف الى موقف آخر يناقضه . بل هو ينتقل من عقيدة الى عقيدة أخرى مناهضة اذا اقتضى الأمر ١٣١ ، والواقع اننا نستطيع ان نميز عاملين اساسيين متلازمين يتحكمان في كثير من انطلاقات هذا الشعر السياسي الذي نتحدث عنه ، شاركا مشاركة فاعلة في تسيير خطاه ورسم اتجاهاته في اغلب الاحيان ، فكان ان اوقعا شعراء هذه المدرسة في مواقف ومأخذ ظلت تلاحقهم وتغض من نيرة الصدق في قصائدهم وتشل حركة تطور شعرهم نحو آفاق اكثر سعة وثراء .

نعني بالعامل الأول - اضطراب المنظور السياسي لهؤلاء الشعراء ، اذ لم يكونوا يملكون ثقافة سياسية عميقة تمكنهم من تحليل الواقع السياسي تحليلًا دقيقًا ، والنظر وراء الحجب والمظاهر المصنوعة التي تخفي وراءها القوى المحركة للواقع السياسي كله . وانما كان همهم منصبا على الاستناد الى قوة تحميمهم ، او يعتمدون عليها ومن ثم خدمتها والتعبير عن مبادئها وأرائها

(١٢٧) ديوان الشيبيني ٤٤.

(١٢٨) ديوان الكاظمي ج ١ ص ١٤٨.

(١٢٩) المصدر نفسه ١٧٣.

(١٣٠) المصدر نفسه ٢٠٥.

(١٣١) يؤكد مصطفى علي وهو من أكثر الناس صلة بالرصافي، ان الرصافي «... لم يجاهر بما جاهر ولم يدع الى ما دعا اليه الا وهو مخلص فيه كل الاخلاص... ولم يعلنه الا بعد دراسة وتحصيل...» انظر (ادب الرصافي) ص ١٩.

دون ان يكون حافزهم الأول التعبير عن أعماقهم أو احتياجاتهم النفسية الخاصة .

ويرتبط هذا العامل بآخر هام ومؤثر ، وهو عامل المنفعة الخاصة التي كانت تحدد في اغلب الاحيان مواقف الشاعر وترسم دوافعه للتعبير بالشعر . فعلاقة الشعراء بالدولة العثمانية تبدو على جانب كبير من الغرابة والاضطراب . فالزهاوي والرصافي بخاصة ، كثيرا ما كتبوا قصائد المعارضة للدولة وسياساتها ونظامها حتى وقوع الحرب الأولى ، ولكننا مع ذلك نقرأ في سيرتهما الذاتية انهما موظفان بارزان من موظفي الدولة ، قضيا في خدمتها زمنا ليس بالهين بل هما مبعوثا العراق الى الآستانة عام ١٩١٢ و١٩١٤ . واكبر الظن ان هذه المعارضة التي كانا يظهرانها لم تكن تصل الى اذان السلطة ، ولعلها كما وصفها الزهاوي قائلا « ... ولم اكن يوم عينتني حكومة عبد الحميد عضوا في مجلس المعارف ببغداد الا شابا يتظاهر بالاستياء من وضع الحكومة » ١٣٢ . والذي يؤكد ما نذهب اليه ، ان هذه المعارضة حين تصل الى اسماع السلطة ، بتحريض بعض الخصوم ، فان الزهاوي سرعان ما يصدر اعلانا رسميا للناس مؤكدا ولاءه التام للدولة وسلطانها عبد الحميد ، في كتاب يفتعل تأليفه افتعالا تحت اسم (الفجر الصادق في الرد على منكري التوسل والكرامات والخوارق) ١٣٣ . ونكتشف ان غرض الكتاب لم يكن يعنى بالرد على الفرقة الوهابية التي هاجمها الشاعر ، بقدر ما كان يعنى باعلان ولاء الشاعر الذي اخذ يحثر قصائد مدح السلطان عبد الحميد حثرا بين افكار الكتاب القليلة . فاذا بالشاعر الذي قرأناه يهجو الدولة وسلطانها ، عاد ليدعو الناس الى طاعة أولي الأمر واولهم السلطان :

من كان يؤمن بالنبى محمد وبما اتى في منزل القرآن
علم اليقين فانه في دينه وجبت عليه طاعة السلطان ١٣٤

ولم ينس الرصافي ان يقرض كتاب زميله الزهاوي هذا ، فهي فرصة ثمينة لدفع ما يمكن ان يشاع عنه هو الآخر حين هاجم السلطان عبد الحميد ببعض قصائده ومنها قصيدته (تنبيه النيام) ١٣٥ ، التي يقوم فيها :

عجبت لقوم يخضعون لدولة يسوسهم بالموبقات عميدها

(١٣٢) أنظر رسائل الزهاوي - مجلة الكاتب المصري المجلد الرابع - العدد (١٥) ديسمبر ١٩٤٦ .

(١٣٣) طبع في مصر عام ١٣٢٣ هـ .

(١٣٤) المصدر السابق ص ٧

(١٣٥) ديوانه ١٠٢ .

واعجب من ذا انهم يرهبونها واماوالها منهم ومنهم جنودها
لذا يسارع الى تقريض كتاب الزهاوي قائلا :

هذا كتاب فيه يتضح الهدى علنا فتسطع للعقول حقائق
يا ظلمة الشبهات والكذب انجلي فلقد بدا للحق فجر صادق ١٣٦

وحين تنشب الحرب الأولى، يبدأ الشيببي بتوديع العثمانيين، اذ انتهى
دورهم، وبدت طلائع قوة جديدة تفرض نفسها على حكم العراق:

الوداع الوداع يا آل عثمان فقولوا لنا الوداع الوداع ١٣٧.

بينما يتلكأ الزهاوي ثم يمتنع عن الذهاب الى الآستانة - باعتباره
عضوا في مجلس المبعوثان - « لئلا يصدق على حرب تركيا مع الدولة
البريطانية العظمى » على حد قوله ١٣٨ . في الوقت الذي ينشط نشاطا
ملحوظا ، مع الرصافي وابي المحاسن ، في كتابة القصائد ونشرها دفاعا عن
تركية ضد الانكليز لاسيما وان جبهة العراق لم تسقط بعد . ١٣٩ .

اما الكاظمي فقد بدا مضطربا متحرجا حين سقطت مدينة القدس بيد
الانكليز، فاذا هو فرح لهذا النبأ، فحلفاء الحسين بن علي - والكاظمي من
دعائه - بدأوا يحققون انتصاراتهم ضد العثمانيين. لكن الكاظمي رجل عربي
مسلم طالما دافع عن الدولة العثمانية في حروبها ضد الاوروبيين، ولم يكن
آنذاك مواليا للحسين بن علي في الحجاز، ولا سيما في حرب البلقان عام
١٩١٢ و١٤٠ والقدس موضع اسلامي مقدس انهزم فيه الاتراك المسلمون فماذا
هو فاعل؟ ومن سيريضي من هذه القوى المتصارعة؟ وهكذا جاءت قصيدته
(ذكرى فتح القدس) ١٤١، لتكشف عن تناقض الشاعر المخجل مع نفسه، فاذا
هو فرح وحزين في آن واحد، فرح لأن القدس تخلصت من العثمانيين على يد
الانكليز، وحزين لان المسلمين الاتراك قد انهزموا في تلك المعركة.

(١٣٦) ديوان الرصافي ٢٨١ وانظر (الفجر الصادق) للزهاوي - الصفحة الاولى.

(١٣٧) ديوانه ص ٢٤.

(١٣٨) ترجمة الزهاوي بقلمه - مجلة الكتاب - بغداد - العدد الاول، نيسان ١٩٦٢.

(١٣٩) انظر مقالة الدكتور محمد مهدي البصير - مجلة دار المعلمين العالية بغداد. حزيران ١٩٥١ ص ٤٥.

وانظر قصيدة الزهاوي المطولة في جريدة صدى الاسلام الاعداد ٢٦٠ - ٢٦٤ لسنة ١٣٣٢ هـ.

(١٤٠) انظر قصيدته (حرب الحياة الباقية) ديوانه ج ١ ص ١١٠.

(١٤١) الديوان ج ١ ص ١٧٨.

لست ادري أي الفريقين ادنى
أصافي وذاك عندي عدو
نبأ لاقت المسامع منه
فلهذا هنا به وسرور
فهنيئاً لمعشر قد ابادوا
والى الفخر من بقي وشهدنا
للاماني: اصالح ام ثمود؟
او اداجي وذاك عندي ودود؟
ما يلاقي السرور والمنكود
ولذاك الزفير والتنهيد
وعزاء لمعشر قد ابيدوا
منه وجها وللجنان الشهيد

ويتخلص الكاظمي من هذا الحرج الذي لازمه طوال القصيدة فيزعم
لنفسه ان القدس (لم تسقط) وانما سقط عنها (اللؤم والتفنيذ)
وأحاشيه من سقوط ولكن سقط اللؤم عنه والتفنيذ

واذا كانت القدس تمثل رمزا اسلاميا مقدسا سبب للكاظمي تلك الحالة
الحرجة، فان بغداد لا تحمل سمة التقديس والرمز الديني، فاذا بالشاعر يعلن
فرحته حين سقطت بغداد بيد الاحتلال البريطاني، ولا اقل من ان يشكرهم
الشاعر على ذلك الصنيع:

أتاني ان بغداد اريحت
اريحت من ليال كن نارا
جزى الله الالى منوا عليها
فلا كذبا بما جاء البشير
قمن بكر تشب ومن عوان
ووالوا المن أنا بعد أن ١٤٢

ولقد ضرب الكاظمي - من خلال مصلحته الشخصية وتأييدا للقوة التي
يؤيدها - بجهاد العراقيين للمحتلين الانكليز عرض الحائط، ولا سيما ذلك
الجهاد الديني الذي قاده المرجع الديني السيد محمد سعيد الحبوبى في مناطق
العراق الجنوبية منذ ان وطئت اقدام الانكليز ارض العراق. ويبدو الامر أشد
غرابة وأكثر وضوحا من مواقف الكاظمي من مصلحته الشخصية، حين نضع
في اعتبارنا ان الانكليز الذين يهنؤهم بالنصر في العراق ويشكرهم على صنيعهم
باحلاله، هم الانكليز انفسهم الذين يهاجمهم بشعره في مصر، بل هو يضيق
بالمصريين ذرعا لانهم لا يناجزون المحتل، وهكذا راح الكاظمي يعلم الشعب في
مصر كيف يكون النضال، في اول قصيدة تنشرله هناك بعد ان حط رحاله فيها
وبدأ اتصالاته بالشيخ محمد عبده الذي «صار يوصل اليه مبلغا من المال كل
شهر» ١٤٣، ولا بد ان يكون الكاظمي اذن مع الحركة الوطنية التي كان الشيخ

(١٤٢) انظر قصيدته (ذكرى فتح الفتوح) الديوان ج ١ ص ١٢٨.

(١٤٣) انظر مقالة الشيخ عبد القادر المغربي (صديقي الكاظمي) مجلة الرسالة العدد ٩٨ لسنة ١٩٢٥.

محمد عبده من وجوهها البارزة، وهكذا راح الكاظمي يعنف بالمصريين ويعظهم ويرشدهم الى طرق الكفاح، والشعب المصري لما يزل يللم جراحه من آثار فشل الثورة العربية:

ومنهجكم الى العليا لحيب	رضيتم بالقعود على الدنيا
وعن خطط الفخار لكم نكوب	ترومون الفخار على الاعادي
وعار الاحتلال بكم لصيب	وترجون الخلاص من احتلال
وقد يفضي الى الداء الطبيب ^{١٤٤}	أتيت لأستطسب فزاد سقمي

لكن الكاظمي من دعاة الحسين بن علي في الحجاز، ولقد كان ثمة اتفاق بين الحسين والانكليز على محاربة الدولة العثمانية، وهكذا فالكاظمي يرضي الملك حسين بمدح حلفائه الانكليز الذين احتلوا العراق، وهو مع الحركة الوطنية في مصر يرضي الشيخ محمد عبده وسعد زغلول من بعده بمهاجمة الانكليز ودعوة المصريين للخلاص من عار احتلالهم.

وفي العراق، وقد وقع في قبضة الاحتلال، لم يعد الشعراء يقولون شيئاً ضده. فالزهاوي، على الرغم من بعض الرباعيات التي نشرها في صحف الاحتلال يبكي فيها (ليلي) التي زوجها دون رضاها رامزا للعراق ليلي وللاحتلال بالزوج^{١٤٥} فانه رضي ان تعيد جريدة الاحتلال (العرب) نشر قصيدته (ولاء الانكليز)^{١٤٦} والتي كان قد نظمها ايام الحكم العثماني، مستشهدة على حب العراقيين للانكليز على لسان الشاعر العراقي المشهور، ولم تكتف بذلك، وانما عمدت الى تغيير بعض الفاظ القصيدة بما يتمشى مع سياسة الاحتلال في ذم الاتراك العثمانيين^{١٤٧} ويسكت الزهاوي على هذا التلاعب والنشر، ولم ينبس ببنت شفة دلالة الرضا والقبول. وكيف يعارض وقد «عمل في مجموعة من الوظائف ايام الاحتلال ولم يجد حرجاً من مساهمة الانكليز بشعره مرة والوطنيين مرة»^{١٤٨}.

اما الرصافي، فلقد سكت هو الآخر بالرغم من ان «مجموع رواتبه من

(١٤٤) قصيدته (رحلة مصر) الديوان ج ١ ص ٦٩.

(١٤٥) انظر رباعيات الزهاوي ص ٢٦ - ٢٧ وانظر دود الشاعر محمد مهدي البصير عليه في ديوانه (البركان) ص ٧٤/الحاشية ثم صفحة ٧٦.

(١٤٦ و ١٤٧) ديوان (الكلم المنظوم) الطبعة الاولى - بيروت ١٣٢٧ هـ ص ١٤ - ١٦ وانظر جريدة (العرب) العدد (١٥) السنة الثانية ١٩١٨.

(١٤٨) مقالة الدكتور مهدي البصير - مجلة دار المعلمين العالية - بغداد. حزيران ١٩٥١ ص ٤٧.

الانكليز لم يزد على ٧٥٠ روبية» على حد تعبير الدكتور محمد مهدي البصير ١٤٩

وعندما نشبت ثورة عام ١٩٢٠، وهي اكبر ثورات العراق في تاريخه المعاصر، كان موقف الشعراء مقيدا بعاملي إهتزاز المنظور السياسي والمنفعة الشخصية. فلم نقرأ لأي من الشعراء المشهورين شيئا. فهذه الثورة لا تتفق مع منظورهم السياسي، كما انها لا تحقق لهم مكسبا شخصيا. فالرصافي كان مشغولا آنذاك عن تأييد الثورة بمحاورة (يهودا) في القدس، حيث كان الشاعر يعمل مدرسا في دار المعلمين بها، كاشفا عن غباء سياسي مقنط، حين راح يؤكد حبه وعواطفه لبني اسرائيل، مشيرا الى صلات الرحم ما بين (العبري) و(العربي)، غافلا عما كانت تديره الحركة الصهيونية العالمية من مكائد حول فلسطين منذ اواخر القرن التاسع عشر، معبرا عن ثقته التامة بوعود هريبرت صموئيل المندوب السامي البريطاني في فلسطين، للعرب هناك ١٥٠ حتى لقد بات حوار الرصافي مع المندوب السامي اهم بكثير من هذه الثورة التي نشبت في العراق واستمرت شهورا. وكيف يمكن ان يهاجم الانكليز وهو الذي يدعو الى عدم جلائهم عن فلسطين:

ولكننا نخشى الجلاء ونتقي سياسة حكم يأخذ القوم بالقهر

وهل معنى ذلك ان الرصافي كان يحب الانكليز ويفضلهم؟ ابداء، وانما هي الظروف والمصلحة الشخصية وتغير مواقع القوى التي يخدمها. فعندما كان الرصافي تحت ظل الدولة العثمانية متمتعا بوظائفها وعضوية مجلس المبعوثان حريصا على مهاجمة من يتعامل مع الانكليز، كالذي فعله في مهاجمة الحسينيين الثلاثة (السلطان حسين كامل، وكبير وزرائه حسين رشدي، والحسين بن علي شريف مكة) هجوما مقذعا لأنهم شايعوا الانكليز:

قل للحسينين في مصر رويدكما
شايعتما الانكليز اليوم عن سفه
قد خنتما الله والاسلام والوطنا
تالله ما كان هذا منكما حسنا
ثم يلتفت لشريف مكة:

دع الحسينين في مصر وقد بغيا
هذان قد اخجل الاهرام بغيهما
فأنت يا ارض ميدي تجتة جزعا
ففي الحجاز حسين ثالث لهما
ويغي ذلك اخزي البيت والحرما
ويا سماء عليه امطري نقما

(١٤٩) حديث شخصي مع الدكتور محمد مهدي البصير في بغداد بتاريخ ٢٠/٧/٦٣ واثن بنشره.

(١٥٠) قصيدته (الى هريبرت صموئيل) الديوان ٤٣٠.

قالوا الشريف ولو صحت شرافته

لم ينقض العهد او لم يخفر الذمما ١٥١

ولكنه الآن لا يجد مصلحة له في مهاجمة الانكليز الذين قتلوا عشرة آلاف من العراقيين واسروا تسعين الفا ١٥٢ وكيف يهاجمهم وهو مشغول بمدح مندوبهم السامي في القدس.

والشبيبي هو الآخر يقضي اوقاتا طيبة في الشام، وقد وجد في بعده عن العراق مبررا كافيا لأن يسكت عن تأييد الثورة. كذلك فعل الكاظمي الذي كان مشغولا بتدبير امور عيشه ما بين سراي الخديوي ومكتب علي يوسف في المويد، ومن يصل من الضباط والاثرياء العراقيين الى القاهرة ١٥٣

ولم يجد الزهاوي بدا من الاعتراف لشاعر الثورة محمد مهدي البصير بخوفه من نشر قصيدته (ماذا بضاحية الرمثية) التي قالها في تأبين شهداء الثورة، بعد انتهاء وقائعها ١٥٤، لكن الزهاوي لم يتردد لحظة حين فشلت الثورة وعوقب القائمون بها عقابا شديدا من ان يقف ليعرض بهم ويشتمهم من خلال مدح وتذلل للسير برسي كوكس الذي جاء لادارة شؤون العراق بعد القضاء على ثورته العنيفة. فهو يلاقيه منذ وصوله بخطبة طويلة يقول منها للسير كوكس. «... ما زال العراقيون منذ حين شاخصي الابصار نحو طريقك ينتظرون قدومك مؤملين ان تفرج عنهم ما حاق بهم من نكبات الدهر... وقد زال ايها الأب المشفق بعدك الامن الذي وطدته في ربوع العراق، واخذت الفتن والاضطرابات ويا للأسف تحل مكانه تعبت بالراحة العامة والطمأنينة... الخ» ١٥٥. واذا لم يكن المندوب السامي قد تبين رغبات الشاعر الخاصة في خطبته، فلا بد انه سيقدر للزهاوي هجومه على الثائرين والثورة في قوله، يخاطب المندوب نفسه:

الشعب فيك عليك اليوم معتمد فيما يكون كما قد كان معتمدا

(١٥١) انظر الديوان ٤٨٩ والابيات الاربعة الاخيرة نقلا عن (الرصافي - حياته وادبه السياسي) لرؤوف الواعظ ص ١٦٣.

(١٥٢) جريدة التايمس اللندنية في ٢٢ آب ١٩٢٠ . -

(١٥٣) انظر تفاصيل استجداء الكاظمي مقدمة ديوانه ج ٢ مقالة روفائيل بطي ص ٥٥ ومقالة المغربي ص ١١. وانظر (عبد المحسن الكاظمي - حياته وشعره) محسن غياض .. رسالة ماجستير مخطوطة - جامعة القاهرة ص ١١١ .

(١٥٤) حديث شخصي مع الدكتور مهدي البصير - بغداد في ١٩٦٣/٧/٢٠ وقد اذن بنشره .

(١٥٥) انظر جريدة لواء الاستقلال . العدد ١٩١٧ في ٤ تموز ١٩٥٤ .

ثم يكشف الزهاوي عن عدائه للثورة وتمسكه بمنظوره السياسي الخاطيء في تقدير الانكليز:

إرأف بشعب بغاة الشرق قد قصدوا اثاره الشر فيه وهو ما قصدا
أما وقد جئت مصحوبا بمقدرة فلا ابالي اقام الشر ام قعدا ١٥٦

لكنه في كل ذلك لم يقلح في الوصول الى كرسي وزارة المعارف في الحكومة التي صنعها المندوب السامي، لذا راح يهرب من واقعه الذليل الى ايام عزه في دولة الاتراك:

ابن عزي في دولة الاتراك انا مما فقدته انا باك ١٥٧

ويدخل الشعراء لعبة السياسة والحكم في العراق، ولكننا نلاحظ دائما ما قررناه من تحكم المنفعة الشخصية واهتزاز منظورهم السياسي فيما كتبوه من شعر واتخذوه من مواقف فالرصافي الذي هرب من الموقف التاريخي لثورة ١٩٢٠، عاد مسرعا الى العراق ليضع قدراته في خدمة مجموعة سياسية ذات ميول عثمانية قديمة يتزعمها عبد الرحمن النقيب وطالب النقيب وتوفيق الخالدي وحكمت سليمان. استدعت هذه المجموعة الشاعر الرصافي وحددت مهمته بالترويج لفكرة (العراق للعراقيين) معارضة للاتجاه الذي كانت تجنده بريطانيا في ترشيح فيصل ملكا على العراق. وياشر الرصافي مهمته، فكتب تحت توقيع (عراقي مفكر) داعيا الى ان «يرأس هذا القطر المحبوب احد ابنائه» مهاجما فكرة ترشيح احد ابناء الشريف حسين، نافيا بشدة ان يكون الشريف وابناؤه اصحاب حق في ملك العراق ١٥٨، ولم يكن الرصافي في ذلك المقال الا معبرا عن آراء مجموعة من الساسة الطامعة في حكم العراق، فحين تأكدت هذه المجموعة من رغبة بريطانيا المؤكدة في ترشيح الامير فيصل وفرضه على عرش العراق، فانها سرعان ما تراجعت عن آرائها، بل ورحبت بالامير فيصل ملكا. فما كان من الرصافي الا ان يتراجع هو الآخر، ولم يمر شهران على مقالته تلك الا ونراه مناقضا لموقفه السابق، واذا هو يرحب بفيصل بن الحسين شعرا

(١٥٦) ديوان الزهاوي ص ١٤٥ ، ٣٢٠

(١٥٧) قصيدة (ابن عزي) الديوان ٢٠١ . وقد حدد تاريخها الدكتور مهدي البصير في الحديث الشخصي معه بتاريخ ١٩٦٣/٧/٢٠ .

(١٥٨) انظر مقالة الرصافي (حول عرش العراق) جريدة العراق بتاريخ ٥ ايار ١٩٢١ وانظر ما دار حولها من ردود على صفحات جريدة العراق بتاريخ ١١ ، ١٢ ، ٢٣ ايار ١٩٢١ وللإستزادة حول هذه الظروف انظر (حكايات سياسية من تاريخ العراق الحديث) لخيري العمري ص ٧٠ - ٧١ .

ونثرا؛ شاتما (اولئك المشاغبين) الذين اشاعوا معارضة عبد الرحمن النقيب ومجموعته مجيء فيصل ملكا على عرش العراق، فقد وقف الرصافي ينشد امام فيصل:

مد النقيب الى الامير يد المعاضد والنصير
فليخن كل مشاغب في القوم يلهج بالشور
وليحيا مولانا النقيب وحياة مولانا الامير

ثم يخطب قائلا «...أجل ايها السادة ماذا يريد القوم بعد اقتران هذين النيرين الكبيرين حيث طلعا بالوفاق متعانقين بأسماء العراقيين متصافحين.... الخ»^{١٥٩}

لكن فيصلا، حين تسلم العرش، نسي هذه العواطف الرصافية الحارة، فلم يعر صاحبها انتباها، ولم يمنحه الا منصبا تافها^{١٦٠}، على الرغم من تحوله الى جانب الملك وحاشيته والمجموعة السياسية التي جاءت بها بريطانيا، مؤيدا وجهة نظرها القائلة بأن لا امل للعراق دون صداقة بريطانيا ودعم الانكليز. نقرأ ذلك في كلمة الرصافي، التي افتتح بها جريدته (الامل) وعنوانها «خطتنا»^{١٦١} وهكذا لم يجد الرصافي ما كان يتوق اليه، فما كان منه الا ان هجا الملك ذلك الهجاء الذي شاع بين العراقيين:

أبلاط أم ملاط أم لواط أم مليك بالخانيث محاط
غضب الله على ساكنه وتداعى ساقطا ذاك البلاط^{١٦٢}

وهل تحدد موقف الرصافي من السلطة والملك بهذه الابيات؟ ابدأ، فالرجل - كما يقول الجواهري الذي صاحب الرصافي زمنا وعمل نائبا لرئيس التشريعات في القصر - «وضع رجله في البلاط الملكي متفاهما مرة ومتخاصما مرة اخرى وناقضا ما تفاهما عليه ثالثا»^{١٦٣}.

(١٥٩) جريدة دجلة - العدد ١٤ في ١٠ تموز ١٩٢١ . وانظر القصيدة في الديوان ص ٢٨٥ .
(١٦٠) والمنصب هو (نائب رئيس لجنة التأليف والترجمة) . انظر (ادب الرصافي) لمصطفى علي ص ٧٨ .

(١٦١) انظر جريدة (الامل) العدد الاول في ١ تشرين اول ١٩٢٣ .
(١٦٢) البيتان غير منشورين في الديوان ، نقلناهما عن رؤوف الواعظ (الرصافي - حياته وادبه السياسي) ص ١٧٦ .

(١٦٣) انظر محاضرة الجواهري عن الزهاوي والشعر العراقي الحديث المنشورة في مجلة (الاديب العراقي) العدد الثالث - لسنة ١٩٦١ ص ١٥ .

ولم يكن حال الزهاوي بأحسن من حال صاحبه. فقد «كان يلقي بكل حفلة تقام قصيدة يهنئ فيها الأمير - فيصل - ويهنئ بها البلاد» حتى نظم ديوانا من هذه القصائد سماه «هتاف الاخلاص»^{١٦٤}، ومما قاله لفیصل مرحبا:

انا محيوك فاسلم ايها الملك ومصطفوك لعرش شاده الفلك
عرش العراق ضمان العراق وفي تأييده الشعب والاحزاب تشنرك^{١٦٥}

لكن الملك لم يلتفت الى هذا (الهتاف المخلص) فلم يأخذ بيد صاحبه الى ما كان يريد من المناصب العالية، فما كان من الشاعر الا انه غير اسم قصائده تلك من (هتاف الاخلاص) الى (القصائد المطرودة)^{١٦٦}، ثم هجا الملك ببيتين شاعا بين الناس:

ان شعبا يرجو بفیصل عزا لهو شعب يظل غير عزيز
عربي أضحى أشد علينا انكليزية من الانكليز^{١٦٧}

اما الكاظمي فقد كان اسبق الجميع الى مدح فیصل، مذ كان «قائد الجيوش الشمالية» في ثورة ابيه ضد العثمانيين، مدحه بقصيدة مطولة قال فيها:

الى فیصل يزجي ولم يعد فیصلا متى اجمل الشكران منا وفصلا
إذا ما حباننا فیصل متفضلا ومن فقد من الندى وتفضلا

ثم ينهي الكاظمي مطولته التي خلع فيها على الامير كل القاب المجد والملك والسؤدد والفروسية، مؤكدا آماله التي يعقدها عليه:

أراني وقد بلغت خمسين حجة ولم ار يوما فيه بلغت مأملا
عساني بعد اليوم ان ابلغ المنى واسحب ابراد التهاني وارفلا^{١٦٨}

(١٦٤) جريدة العراق العدد ١٦١٨ السنة السادسة ١٩٢٥ .

(١٦٥) العوامل الفعالة في الادب العربي الحديث - انيس المقدسي ج ١ ص ١٠٣ . وانظر القصيدة في (الادب العربي في العراق) روفائيل بطي ج ١ ص ٤١ .

(١٦٦) جريدة العراق العدد ١٦١٨ لسنة ١٩٢٥ .

(١٦٧) هذان البيتان رواهما لي الاستاذ محمد بهجة الاثري في حديث شخصي بتاريخ ١٩٦٢/٨/١ واذن بنشره .

(١٦٨) انظرها كاملة في ديوانه ج ١ ص ١٩٧

ولم يكن حال الزهاوي بأحسن من حال صاحبه. فقد «كان يلقي بكل
حفلة تقام قصيدة يهنيء فيها الأمير - فيصل - ويهنيء بها البلاد» حتى نظم
ديوانا من هذه القصائد سماه «هتاف الاخلاص»^{١٦٤}، ومما قاله لفیصل
مرحبا:

انا محيوك فاسلم ايها الملك ومصطفوك لعرش شاده الفلك
عرش العراق ضمان العراق وفي تأييده الشعب والاحزاب تشنرك^{١٦٥}

لكن الملك لم يلتفت الى هذا (الهتاف المخلص) فلم يأخذ بيد صاحبه الى ما كان
يريد من المناصب العالية، فما كان من الشاعر الا انه غير اسم قصائده تلك من
(هتاف الاخلاص) الى (القصائد المطرودة)^{١٦٦}، ثم هجا الملك ببيتين شاعا بين
الناس:

ان شعبا يرجو بفیصل عزا لهو شعب يظل غير عزيز
عربي أضحى أشد علينا انكليزية من الانكليز^{١٦٧}

اما الكاظمي فقد كان اسبق الجميع الى مدح فيصل، مذ كان «قائد
الجيش الشمالية» في ثورة ابيه ضد العثمانيين، مدحه بقصيدة مطولة قال
فيها:

الى فيصل يزجي ولم يعد فيصلا متى اجمل الشكران منا وفصلا
إذا ما حابنا فيصل متفضلا ومن فقد من النسي وتفضلا

ثم ينهي الكاظمي مطولته التي خلع فيها على الامير كل القاب المجد والملك
والسؤدد والفروسية، مؤكدا آماله التي يعقدها عليه:

أراني وقد بلغت خمسين حجة ولم ار يوما فيه بلغت مأملا
عساني بعد اليوم ان ابلغ المنى واسحب ابراد التهاني وارفلا^{١٦٨}

(١٦٤) جريدة العراق العدد ١٦١٨ السنة السادسة ١٩٢٥ .

(١٦٥) العوامل الفعالة في الادب العربي الحديث - انيس المقدسي ج ١ ص ١٠٣ . وانظر القصيدة في
(الادب المصري في العراق العربي) روفائيل بطي ج ١ ص ٤١ .

(١٦٦) جريدة العراق العدد ١٦١٨ لسنة ١٩٢٥ .

(١٦٧) هذان البيتان رواهما لي الاستاذ محمد بهجة الاثري في حديث شخصي بتاريخ ١٩٦٢/٨/١ واذن
بنشره .

(١٦٨) انظرها كاملة في ديوانه ج ١ ص ١٩٧

لكن فيصلا - على عادته - لا يلتفت لعواطف هؤلاء الشعراء، ولعله لا يراهم مندفعين نحوه الا بدوافعهم الشخصية، ولتغير الظروف. وهكذا لم يبلغ الكاظمي مناه ولم يسحب ابراد التهاني راقلا.. فما كان منه الا ان هجا الملك وعرض به في اكثر من قصيدة، بل وطلب الى العراقيين ان ينقضوا عهده، ويظهروا وطنهم من هذا الطامع المغرور:

لا يغرنكم عرش سما رب عال في الورى قد سفلا
طهروا اوطانكم من طامع جن في اطماعه واختبلا
غره مجد وجاه كاذب خلفوه يوم اغبروا الجهلا ١٦٩

والظريف ان الشاعر يفضل عليه اخاه الامير عبد الله ليحكم العراق ١٧٠ وحين نستجلي الموقف، فسنجد ان عبد الله كان «قد عرف للكاظمي اخلاصه فرعاه طيلة حياته وقدره حق قدره» ١٧١. وتكشف لنا مجموعة قصائده الى عبد الله تلك العلاقة فاذا الشاعر يطلب المساعدة والمال، ونقرأه في احداها يشكو الى الملك عبد الله تأخر رئيس ديوانه عليه بالمساعدة التقليدية زاعما انه لا يطلبه لنفسه، وانما لولديه رباب ونزار ١٧٢. وفي قصيدة ثانية نراه يقول:

من كان عبد الله رب الندى عوناً له فسهمه لا يطاش ١٧٣

وفي الثالثة يطلب المال صراحة بعد ان ضاق بتلكؤ الملك عنه:
يا جود رغدان من يجرتني سواك يوم الندى فأجترىء
عهدي يجاريك لم يكن ابدا المهل من طبعه ولا الملل
بن بالأيادي جسامها واجب غرك يوم السؤال يختبىء
ولا تكل رينا الى غدنا يا رينا قد امضنا الظماً ١٧٤

فالقضية لا تتعلق كثيرا بالتعبير عن الذات او بتحقيق قيم محددة يضعها الشاعر امام عينيه يحترمها ويدافع عنها في الفكر السياسي. فاذا احتاج الشاعر مساعدة فالذي يحقق له غرضه الشخصي كان الصالح الطيب المرجو

(١٦٩) الديوان ج ١ ص ٢٩٥ .

(١٧٠) انظر قصيدته (وقف الزمان الى سنك يشر) الديوان ج ١ ص ٢٠٣ .

(١٧١) الكاظمي - حياته وشعره - محسن غياض . رسالة ماجستير مخطوطة . جامعة القاهرة ص ١٦٦ .

(١٧٢) الديوان ج ٢ ص ٢٣٧ .

(١٧٣) الديوان ج ٢ ص ٢٤٠ .

(١٧٤) انظر القصيدة كاملة . الديوان ج ٢ ص ٢٤٦ .

لقضايا الأمة. فلقد دعا الكاظمي عام ١٩٢٨ الملك فيصل - ويبدو ان عبدالله قد اهمل الشاعر فترة من الزمن - فلم يستجب فيصل لدعوته. وفعل الامير فيصل بن عبد العزيز آل سعود، فما كان من الكاظمي الا وشتم فيصل الهاشمي ومدح فيصل السعودي متناسيا علاقته الوطيدة بالبيت الهاشمي وبالمك عبدالله خاصة، وهو يعلم ما بين العائلتين الهاشمية والسعودية من عداوة وخصومات:

ودعوت فيصل للشدائد عالما ما كل من يدعى بفيصل فيصل
شتان بين الفيصلين فذا لنا شاكي السلاح وذاك منه اعزل
هذا له ملك الحجاز موطن ولذاك ملك في العراق مزلول ١٧٥

وهكذا يخدم الشاعر هذه القوة التي يتكئ عليها، ويكشف في الوقت نفسه عن اهتزاز واضطراب في رؤيته السياسية، ولعل الاشارة تكفي الى ان خطة المحتلين في الوطن العربي كله كانت تعنى كثيرا بتأكيد الروح الاقليمي لكل قطر، ويث تلك النعرات والحدود المصطنعة والاهتمام بذلك التراث الموهل في القدم والذي لا يمت برابطة للحضارة العربية الاسلامية كالفينيقية في بلاد الشام والاشورية والبابلية في العراق والفرعونية في مصر ١٧٦. ولعل دافع المصلحة الشخصية وارتباطات العيش هي التي اوصلت الكاظمي الى تمجيد دعوة اقليمية قامت في مصر ١٧٧ وهي ذات الاسباب التي دفعت بالرصافي الى التراجع والاعتذار عن ذلك الموقف المتشدد في معارضته لمعاهدة ١٩٣٠ المشهورة حينما كان نائبا في المجلس الذي جاء به نوري السعيد ١٧٨ فاذا بالرصافي يعود بعد عامين ليمدح نوري السعيد الذي فرض تلك المعاهدة قرضا، مهنتا اياه بالوسام الذي انعم به عليه الملك، وهي مناسبة سخيفة تافهة اهتبلها الرصافي قائلا:

ته يا وسام الرافدين بصدر من هو في العلي للرافدين وسام
نوري السعيد ابو صباح من به سعد العراق فتغره بسام
قد انعم الملك المطاع به لكي يزدان فيه وزيره الضرام
يا حبذا ذاك الوزير وحبذا الملك المطاع وحبذا الانعام ١٧٩

(١٧٥) الكاظمي - حياته وشعره، محسن غياض . ص ١٧٢ .

(١٧٦) انظر اهتمام الانكليز بهذه المحاولات : S.H. Longrigg,,

Jraq 1900-1950, London 1953 P. 170

(١٧٧) انظر ديوانه ج ٢ ص ١٨٥ .

(١٧٨) ذكر الاستاذ محمد بهجة الاثري (ان نوري السعيد كان يدفع مرتبا سريا للرصافي بواسطة الاستاذ

مصطفى علي) حديث شخصي ببغداد في ١٩٦٢/٨/١ .

(١٧٩) انظر القصيدة كاملة في الديوان ص ٥٢٠ .

ولعل الرصافي اول الناس الذين يعلمون ان العراق بعد المعاهدة لم يعد سعيدا، ولم يكن باسم الثغر، ولكنها المنفعة الشخصية التي دفعته الى ابعد من ذلك حين راح يعتذر في اخريات حياته، لرجال الحكم وساسته بعد ان هجاهم، طالبا ان يتفق معهم فيما يشتهون لينيلوه منصبا ١٨٠.

ولعل الرصافي في هذه الابيات كان يعبر عن موقف شعراء هذه المدرسة حين ابتعد اشهر شعرائها عن احساسهم الذاتية وواقعهم النفسي فراحوا يبحثون عن مواضع القوة، يحتمون بها ويخدمون آراءها ومصالحها ليكسبوا من وراء ذلك مصلحة أوجاهاً. وفي نمو تلك المواقف والقيم المضطربة يمكننا تقدير درجة التطور التي حدثت في مضمون الشعر السياسي. ولا نشك بعد ذلك ان هذا المضمون، لم يكتسب درجة عالية من الاصاله والعمق وسمات البقاء والديمومة، لا بسبب انطوائه بانطواء الاحداث والمناسبات التي كانت وراءه فحسب، وانما بسبب هذا القصور الذي اصاب عمليتي التقبل والرفض عند هؤلاء الشعراء بالدرجة الاولى. فاذا حدة الصراع في اعماقهم اقل من ان تدفع بهذا الشعر الى مراتب الاصاله والجودة، وكيف يمكن ان تحدث تلك الحالة العنيفة المزلزلة لاعماق هؤلاء الشعراء وقد اهتزت رؤيتهم للواقع السياسي وبرزت مصالحهم الشخصية وتطلعهم الدائب الى قوى غير قواهم الذاتية، يعبرون عنها ويحرصون على ارضائها والانطلاق من نظرتها للامور.

(٥)

ولعل ظاهرة ضعف الصراع وقصور عمليتي (التقبل) و (الرفض) تبرز بشكل اوضح في غرض آخر يرتبط ارتباطا وثيقا بالشعر السياسي، ونعني به الشعر الاجتماعي. فلقد تناول شعراء هذه المدرسة قضايا وموضوعات لم يكن شاعر القرن الماضي قد وضعها في اهتمامه، ولم يكن يجد في نفسه درجة من التناقض بشأنها مع مجتمعه، كقضية المرأة، وقضايا الفقر والجهل والحرية والسلام والتقدم وما دهم الناس واستجد في حياتهم من ضرورات العصر ومشاكل الحياة في متغيرات القرن العشرين.

وعلى الرغم من ان تاريخ الادب الحديث يسجل لهذه المدرسة سبقها التاريخي في تناول هذه الموضوعات مما يؤكد عودة الشعر الى واقع الحياة وارتباط الشاعر بقضايا شعبه وعصره، الا ان مما يقلل من اهمية هذا اللون ومضامينه واصالته ليست الطريقة التقريرية والوعظية التي طرحت من خلالها

(١٨٠) القصيدة بعنوان (الى اولي الامر) انظرها كاملة في الديوان ص ٥١٢ .

ونظر بالمقابل وصيته المؤثرة التي كتبها قبيل وفاته . الرسالة ، العدد ٦١٤ ابريل ١٩٤٥ .

تلك المضامين فحسب، وإنما يضاف إليها مدى إيمان الشعراء بهذه القيم الجديدة، ومعايشتهم لتجارب الناس فيها، ودرجة الوضوح في الأسس والمنطلقات التي كانوا ينزعون منها إلى هذه المضامين. ولعل قضية المرأة وحدها كفيلة بتوضيح ما نقصد إليه.

إن اثنين من أبرز شعراء هذه المدرسة لا نجد في ديوانيهما أي اهتمام أو إشارة ذات شأن بمشاكل المرأة العراقية. فالشبيبي والكاظمي كانا أقرب إلى المحافظين منهما إلى المجددين في الحياة الاجتماعية. ولقد كان والد الشبيبي (الشيخ جواد الشبيبي) أكثر إخلاصاً لقيمه في قضية سفور المرأة من ولده الشاب. تلك القيم التي تلقاها بالتقديس منذ نهاية القرن التاسع عشر، فكان الشيخ جواد يهاجم دعاة السفور قائلاً:

منع السفور نبينا وكتابنا فاستنطقني الآثار والآيات
ثم يوصي الفتاة:

صوني جمالك بالبراقع أنها ستر الحسان ومظهر الحسنات ١٨١
أما ولده محمد رضا، فلم يحدد له موقفاً من هذه القضية الاجتماعية التي أثارت كثيراً من المعارضة والجدل لسنوات طويلة في العراق ١٨٢.

ولعل الكاظمي أقرب إلى قيم القرن التاسع عشر ومفاهيمه، فهو لم يكتف بالسكوت، وإنما نراه يمدح آراء السيدة ملك حفني ناصيف المعروفة بـ (باحثة البادية) حين دعت إلى التمسك بالحجاب وهاجمت السفوريين، في بعض فصائدها ١٨٣.

ودعاة السفور عند الكاظمي المقيم في مصر، وقد شهد دعوة قاسم أمين ومن قبله رفاة الطهطاوي لتحرير المرأة والنهوض بها، ليسوا أكثر من (فتة باغية) ١٨٤.

(١٨١) انظر مجلة العلم الجديد - بغداد - الجزء الثالث والرابع لسنة ١٩٦١ ص ٤٠ - ٤١ .
(١٨٢) وقد كشف الشبيبي عن موقفه السلبي من هذه القضية عام ١٩٤٧ في كتاب (معروف الرصافي - دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية) لمؤلفه الدكتور بدوي طبانة . فقال الشبيبي معلقاً على قصائد الرصافي في قضية المرأة : .. هذه القضايا الاجتماعية المفصلة ومنها القضية التي يسمونها تحرير المرأة ... ليست من القضايا السهلة التي تحل بقصيدة ينظمها شاعر أو مقالة ينشئها أديب . انظر تعليق الشبيبي بهذا الرأي على ما كتبه الدكتور طبانة ص ١٥٦ .
(١٨٣) تحرير المرأة العراقية بين شاعرين - خضر العباسي ص ٣٤ .
(١٨٤) الديوان ج ٢ ص ٢٢٨ .

وبرز الزهاوي والرصافي من بين الشعراء للدفاع عن قضية السفور، الا ان مما يلفت النظر مدى معاشيتهما لهذه القضية. فزوجة الزهاوي - وكانت سيدة تركية - ظلت طوال حياتها محافظة على حجابها مما اثار استغراب العقاد وسلامة موسى حين لقيا الزهاوي وزوجه في القاهرة عام ١٩٢٤م. واذا كان الزهاوي وقد ابتداء دفاعه عن قضية المرأة وسفورها مبكرا بعد ان تأثر بدعوة قاسم امين، فان الرصافي لم يطرح هذه المشكلة في شعره الا عام ١٩٢٢ بعد ان اتخذت مكانها من اهتمام المثقفين، ويعد ان قطعت اشواطاً في حركة كمال اتاتورك بالغائه المحاكم الشرعية وامره برفع الحجاب في تركيا، وتبعه في هذا الشأن امان الله خان في الافغان ورضا شاه في ايران. واذا كنا نلمس الصراحة في دعوة الرصافي لسفور المرأة، الا ان منطلقاته الى هذه الدعوة تلتفت النظر. انه يرى من العار ان يقوم الرجال بتمثيل دور النساء على المسرح، لذلك فان ظهور المرأة سافرة الى الحياة العامة مسألة ضرورية:

وما العار ان تبدو النساء بمسرح تمثل حالي عزة واباء
ولكن عاراً ان تزيى رجالكم على مسرح التمثيل زي نساء ١٨٦
وقد يوصي المرأة العراقية بأن تصدع لآراء مجتمعها في الحجاب:

الا فاصدعي يا ربة الخدر بالذي ترين من الآراء في الرد والردع ١٨٧
ويبرر في قصيدة ثالثة حجاب المرأة لسوء اخلاق الرجال، ولذا فهو يشترط لسفور المرأة ان يكون بين الرجال (الاعفة الاباء):

وتهذيب الرجال اعف شرط لجعل نسائهم متهذبات
وما ضر العفيفة كشف وجهه بدا بين الاعفاء الاباء ١٨٨

وهكذا لم يخرج الرصافي عن المنطق العشائري في تحبيذه فكرة السفور، وكأن ظروف عمل المرأة في القبيلة هي ذات الظروف الجديدة التي تدعو الى خروج المرأة العراقية للحياة العامة.

اما الشعراء الآخرون من الطبقة الثانية، وما تبادلوه من شتائم بينهم، او مع شعراء الطبقة الاولى، وما تراشقوا به من اتهامات في قضية السفور حتى بلغت حدود خيانة الوطن والفسق والتهتك واقصى غايات السخف والمهاترة،

(١٨٥) انظر (انتصارات انسان) لسلامة موسى ص ٤٩ . و(رجال عرفتهم) للعقاد ص ١٢٢ .
(١٨٦) الديوان ٣٣٢ .
(١٨٧) الديوان ٣٤٥ .
(١٨٨) الديوان ٣٥١ .

فتلك قضية تغني الإشارة إليها عن تفاصيلها الطويلة^{١٨٩}.

(٦)

من الأغراض التي نلمس فيها درجة من التطور عند شعراء هذه المدرسة ما يمكن تسميته شعر الطبيعة «ففي قصائدهم نجد محاولات واضحة للتخلص من غرض تقليدي لصق بالشعر العربي وتعارف القدماء على تسميته بشعر «الوصف». وهذا المصطلح عند النقاد القدامى من اغرب الظواهر التي نقرأها. ولعل مسؤولية النقاد اكبر من مسؤولية الشعراء أنفسهم في شيوع هذا المصطلح الخاطئ. نقول المصطلح الخاطئ لاننا لا نرى في فن الشعر غرضاً يسمى (وصفاً) ذلك لأن المشاركة النفسية ما بين الفنان و (الشيء) الموصوف لا بد من وجودها تحت اية درجة من درجات الضعف او القوة، بمعنى ان الشاعر الجاهلي لم يكن في الواقع يصف الناقة او الفرس او مرأى الطبيعة عامة دون ان يرتبط بها ومعها بروابط نفسية، فالوصف ليس مقصوداً لذاته عند الشاعر. ربما تبدو هذه المشاركة خارجية، بمعنى انه لا يخلع على الطبيعة من احساسه ورؤاه واعماقه شيئاً كبيراً، وقد تكون مشاركته داخلية بحيث يمنح هذه الطبيعة - جامدة او حية - مشاركة وجدانية ويخلع عليها احساساته، او يقوم بتشخيصها بحيث تبدو متعاطفة معه حتى في وهم عاطفي

Pathetic Fallacy

وكذلك الحال في وصف المرأة، فهو حين يصفها مادياً، انما يمنح هذا الوصف رؤيته الخاصة، وهو في كل الاحوال معها انما يتغزل او يشبب او يعبر عن حالة (نسيب) كما يقول القدامى. وكذا الامر مع وصف المعارك او ادوات الحرب وغيرها فهو شعر حماسي او حربي فلنسمه ما شئنا، لكنه ليس وصفاً على اية حال. واذا كان شعراء العصر العباسي وما لحقه من قرون الظلام، قد ركزوا هذا الغرض واكثروا من التعامل مع (المؤثر) تعامل خارجياً دون مشاركة ذاتية، فان شعراء العصر الحديث، ابتداءً بالبارودي وجماعة الاحيائيين قد حاولوا الخروج على هذا المفهوم التقليدي في الوصف. وهو ما نلاحظه عند شعراء الاتجاه الكلاسي في العراق.

واذا كان الحديث عن الطبيعة غرضاً من جملة اغراض الشاعر القديم في القصيدة، فاننا لنجد اهتماماً خاصاً بالطبيعة عند هؤلاء الشعراء بحيث يخضون قصائد كاملة للطبيعة ومظاهرها كقصائد الزهاوي (الربيع

(١٨٩) انظر نماذج من هذه المحاولات والمناقضات كتاب (مختارات في الحجاب والسفور) لمصطفى عبد الجبار القاضي ، بغداد ١٩٢٤ . وراجع كتاب (اول الطريق) لصبيحة الشيخ داود بغداد ١٩٥٨ .

والطيور) ١٩٠ و(الشمس في الطلوع) ١٩١ و(الشمس في المغرب) ١٩٢ و(نجمة الصبح) ١٩٣ و(البنان) ١٩٤ و(منك انا) ١٩٥ و(الربيع) ١٩٦ و(الخريف) ١٩٧ و(العاصفة) ١٩٨ و(ايتها الطبيعة) ١٩٩.

وكما في قصائد الرصافي (الغروب) ٢٠٠ و(وقفة في الروض) ٢٠١ و(ذكرى لبنان) ٢٠٢ و(البلبل والورد) ٢٠٣ و(اغردة العندليب) ٢٠٤ و(الصيف) ٢٠٥ و(الشتاء) ٢٠٦ و(محاسن الطبيعة) ٢٠٧. ونقرأ للشبيبي تصويرا للطبيعة واهتماما بها كما في قصائده (الفيضان) ٢٠٨ و(صيداء) ٢٠٩ و(وصف حديقة) ٢١٠ و(الزهرة الذابلة) ٢١١ و(ليالي دجلة) و(حي الغروب) ٢١٢ و(ايدي الربيع) ٢١٣.

وسيكون من غير المعقول ان نتوقع قفزة نوعية هائلة بهذا اللون من الشعر الى الافاق التي حققها الاتجاه الرومانسي حين اتخذ شعراؤه الطبيعة ملجأ ومهربا وعالما حبيبا مقدسا، فما زلنا نحس بنبرة شاعر القرن التاسع عشر حين يتحدث عن طبيعة غير طبيعته فيصف مواضع في نجد والحجاز من (سلم) و (راماة) و (اللولى) .. الخ، وهذا ما نقرأه في بعض قصائد الشبيبي. ٢١٤.

- | | |
|-----------------------|----------------------------|
| (٢٠٢) الديوان ٢٣٦ . | (١٩٠) الكلم المنظوم ٤١ . |
| (٢٠٣) الديوان ٢٤٥ . | (١٩١) الكلم المنظوم ٩٨ . |
| (٢٠٤) الديوان ٢٤٦ . | (١٩٢) الكلم المنظوم ٩٩ . |
| (٢٠٥) الديوان ٢٤٧ . | (١٩٣) المصدر نفسه ١٠٣ . |
| (٢٠٦) الديوان ٢٤٩ . | (١٩٤) الديوان ١٣١ . |
| (٢٠٧) الديوان ٢٥٩ . | (١٩٥) الاوشال ٨ . |
| (٢٠٨) الديوان ١٦٥ . | (١٩٦) الاوشال ٣١ . |
| (٢٠٩) الديوان ١٦٦ . | (١٩٧) الاوشال ٣٣ . |
| (٢١٠) الديوان ١٧٢ . | (١٩٨) الاوشال ٤١ . |
| (٢١١) الديوان ١٧٤ . | (١٩٩) الاوشال ٥٩ . |
| (٢١٢) الديوان ١٧٧ . | (٢٠٠) الديوان ١٩٨ . |
| (٢١٣) الديوان ١٧٩ . | (٢٠١) الديوان ٢٢٧ . |

(٢١٤) انظر على سبيل المثال قصيدته (عاذل وعاذر) الديوان ص ٩ .

ولئن بدت هذه الاماكن الصحراوية اشارات في ديوان الشبيبي، فانها لتتسع في ديوان الكاظمي فتتخذ ظاهرة بارزة وملموسة في اغلب قصائده، واذا بالجو الذي يلفح القصيدة عنده جو الصحارى وحيوانها وملامحها، فما زالت الطبيعة عنده بدوية جافة خشنة، وتعامله معها تعامل الشاعر القديم:

كم بالقبيبات على حاجر من قمر باد ومن حاضر
وكم على الرضراض من رمله من رشاً ظامي الحشا ضامر
ومشرأب بالحما ألف لمشرأب بالحما نافر^{٢١٥}

وقد يقال بأن هذه القصيدة ومثيلاتها مما قاله الشاعر في العراق ولما يرحل بعد الى مصر فترق عاطفته وتتحضر صورته وتتلطف مرائيه. الا ان الرجل لم يتغير ولم يتبدل، فقد حافظ على هذا النهج البدوي القديم وعلى الطبيعة الصحراوية الخشنة التي لم يرها على الرغم من اقامته في منطقة مصر الجديدة فهو يقول:

لمن النجائب سيرهن وخيد تطوى وتنشر دونهن البيد
بغيا الورود من الفرات شواخصا للنيل لو في النيل طاب ورود
طربي اذا ما قيل قلص للسرى حاد وشمير سائق غريد
عوج الخياشم يندفعن الى الحمى ما لم يسطن فذائد ومزود
حتى يقول:

يا ناق عوجي فالربوع واهلها عما الم كما تريين همود
سارت تنث بوخدها سير الالى ساروا وسير دموعهم توخيد
واتت تخبرنا وما باد الهوى ان الاحبة يوم سلع بيدو

الى آخر القصيدة^{٢١٦}. والظريف أن الكاظمي كتب هذه القصيدة للشاعر محمود سامي البارودي الذي ترك حديث (النجائب) وسيرها (الوخيد) كما ترك (عوج الخياشم) و (يوم سلع) وما يتبع ذلك كله. وراح يتحدث عن طبيعة مترفة وطائر نزق يتحرك فوق الايك فيثير احساسه وشاعريته:

ثم اشرأبت فألفت طائرا حذرا على قضيب يدير السمع والبصرا
مستوفزا يتنزي فوق ايكته تنزي القلب طال العهد فادكرا
لا تستقر له ساق على قدم فكلما هدأت انفاسه نفرا

(٢١٥) الديوان ج ٢ ص ٢٦٨ .

(٢١٦) الديوان ج ٢ ص ٩٤ .

ثم:

ما باله وهو في أمن وعافية لا يبعث الطرف الا خائفا حذرا
اذا علا بات في خضراء ناعمة وان هوى ورد الغدران او نقرأ ٢١٧

وليس لنا ان نقارن بين الكاظمي والبارودي لكن الذي نوده اظهر الاختلاف عند الشاعرين في اختيار (المؤثر) في صورة الطبيعة، فالكاظمي اختار النوق والابل وصور حركتها وخشونتها واصواتها وما تثيره في الذهن من وعورة وجفاف وروائح تعلق بهذه الابل ويجلودها، بينما اختار البارودي هذا الطير الصغير النازي من غصن لغصن، فراح يتتبع حركته وسكونه كما يتتبع عواطفه ومشاعره وهو يدير بمنقاره بين الغدران وخضرة الطبيعة وكأنه يمثل قلب الشاعر المضطرب الخافق.

واذا كان الكاظمي حريصا على استخدام قاموس الشاعر الجاهلي في قضائده فان الشيبني يستخدم قاموس الشاعر العباسي وصوره حين يصور لنا الطبيعة، فكأن أبا تمام يقول، وليس الشيبني إذ يصور الطبيعة:

هل في مروج الغوطتين لاهلها ولرائديها مربع ومراد؟
وهل الربا حلل ضواف طرزت وطرزها الازهار والاوراد
وشيت من الروض الاريض مطارف خضر الاديم ورفرفت ابراد ٢١٨

وقد نجد صور الشاعر العباسي المتأخر في طبيعة الزهاوي في تشبيه ظواهرها ومكوناتها بالاحجار الكريمة من زبرجد وعسجد ولؤلؤ وياقوت :

عراس الروض ماست ويلبل الروض غرد
والزهر يضحك من لؤلؤ هناك وعسجد
اما الشقيق فياقوت قام فوق زبرجد
والماء يجري نميرا حيال صرح بمرد ٢١٩

والطبيعة عند هؤلاء الشعراء عبارة عن «مثال» عام يصلح لكل طبيعة في كل مكان حفظه ذهن الشاعر فاذا هو يسقطه على هذه الطبيعة دون ان يتأثر بخصوصية ما يتعامل معها منها. حتى ليبدو احدهم، كالرصافي، حين يصور هذه الطبيعة وكأنه يرسم لوحة تذكرنا بلوحات الاطفال حين يرسمون فيكسرون المنظور ويحشرون في اللوحة الواحدة كل ما حفظته ذاكرتهم من اشجار وازهار وراعي غنم ودخان منزل صغير، ولا بد ان تكون في السماء قطع

(٢١٧) ديوان البارودي . مطبعة الجريدة ج ١ ص ١٦٦ .

(٢١٨) ديوان الشيبني ٣٤ .

(٢١٩) ديوان الزهاوي ٢٢٨ .

متناثرة من الغيوم كما يكون الغسق هو وقت اللوحة المفضل. نقرأ تفاصيل هذه اللوحة الساذجة عند الرصافي:

لم انس قرب الاعظمية منزلا	والشمس دانية تريد افرا
وعن اليمين ارى مروج مزارع	وعن الشمال حدائقنا ونخيلنا
وتسرع قلبي للدوالي نغرة	في البين يحسبها الحزين عويلا
ووراء ذاك الزرع راعي ثلة	رجعت تؤم الى المراح قفولا
وهناك ذو برذونتين قد انثنى	بهما العشي من الكراب نحيلنا
ويمتهد نظري دخان صاعد	يعلمو كثيرا تارة وقليلنا ^{٢٢٠}

وتستمر اللوحة، والشاعر يجمع تفاصيلها من ذهنه وذاكرته تسعفه بين الحين والآخر فهو (لم ينس)، ولا يريد ان ينسى فالتفاصيل هامة جدا عند الشاعر الكلاسي، اما ربط هذه التفاصيل واقامة العلاقات بينها فليست مسألة هامة عنده، وما اكثر ما تسعفه ذاكرته بالصور القديمة ذاتها، في علاقاتها وتشبيهاتها، فاذا كان الشغراء القدامى قد شبهوا الشمس وهي تغيب بالمرضى او العاشق المدنف، فهو يقول:

نزلت تجر الى الغروب ذيولا	صفراء تشبه عاشقا متيولا
تهتز بين يد المغيب كأنها	صب تملل في الفراش عليلا

والزهاوي هو الآخر لا يخرج عن هذا (المثال) ولا سيما في تشبيهات الشمس:

اترى افزع الغزالة ذيب	فهي تسعى شريفة وتغيب
وقد اصفر وجهها كفتاة	قلبها من وشك الفراق كئيب ^{٢٢١}

وهكذا يتعامل الشاعر الكلاسي مع الطبيعة فيصفها من الخارج مطيلا وصفها، معنياً بالجزئيات والتفاصيل، حريصا ألا يفوته شيء من ذلك. يقول عبد الصاحب شكر في مقدمة ديوان الرصافي «... وبلغ الوصف عند الرصافي حدا اعجز معه المعاصرين وفاق الاولين فلم يصف الرصافي حتى يكاد يقف بالسامع على مشهد مضت عليه ازمان فيرجع وكأنه كان ممن حضر المكان، واذا تأملت باب الوصفيات وقرأت آية منها وجدت نفسك امام صورة فوتوغرافية...»^{٢٢٢}

ويسبب من ان الشاعر الكلاسي ينقل المنظر نقلا امينا بشكل فوتوغرافي

(٢٢٠) ديوان الرصافي ١٩٨ .

(٢٢١) ديوان الزهاوي ١٣٠ .

(٢٢٢) مقدمة ديوان الرصافي ص (ذ) .

فلا بد من الاكثار من التشبيهات لان التفاصيل كثيرة ومهمة النقل الحرفي متعبة. لكنه في كل الاحوال يفشل في ايجاد رابط عاطفي حاد ومؤثر يلم بتلك الصور والتشبيهات والجزئيات من خلال نبض العواطف الذاتية. فاذا بنا لنحظ روابط العلاقات ما بين هذه التشبيهات وقد اتخذت السمات العقلي المحض وقوانين المنطق وسيطر عليها برود العقل. يقول الزهاوي مصورا العاصفة:

كأن الجو عفريت مخوف تزمجر ثم كشر ثم صالا
كأن البرق في يده حسام يشق به من السحب الجبالا
كأن الغيث غدران تهاوى كأن المزن يشتعل اشتعالا ٢٢٣

وتستمر التشبيهات الجزئية (كأن الليل شيطان) و (كأن الريح جبار عنيد) و(كأن البرجني تنزى) ... الخ . فالعاصفة لها مثال في ذهن الشاعر وكذلك للصيف وللشتاء وللربيع والخريف. لكل فصل من هذه الفصول مواصفاته المعروفة التي تحتفظ بها ذاكرة الشاعر. وليس من رؤية معينة تنبع وهو يفتح عينه على مرآتي الطبيعة.

والظاهرة الثانية التي نجدها باستمرار في طبيعة شعراء هذا الاتجاه ثنائية قائمة باستمرار طرفاها الشاعر من جهة والطبيعة من جهة ثانية ولا لقاء بين هذين القطبين، ومن هنا يتكامل الموقف الكلاسي في الجمع ما بين ظاهرة (المثال) التي تحدثنا عنها، وظاهرة (الانقسام) ما بين الشاعر والمؤثر فكل من هاتين الظاهرتين يؤدي الى التزام الظاهرة الثانية. بمعنى ان عزل الشاعر نفسه عن الطبيعة يستدعي بالضرورة استقدام الصور التقليدية والتشبيهات المثالية التي حفظتها ذاكرته، لأن رؤيته غير مخصوصة للمؤثر، فلا يمكن نتيجة ذلك ان تنبع الصور مخصوصة ايضا من هذه الرؤية العامة، ومن جهة ثانية، فان مجرد هروب الشاعر من نطاق رؤيته الخاصة الى تلك الرؤية المثالية المخزونة في ذاكرته يستدعي بالضرورة استقدام ما يرافقها من صور وتشبيهات، بحيث تبدو هذه الطبيعة وقد خرجت من منطقة الوعي التام سواء في ضبط التشبيه القديم او في اقامة العلاقات بين الالفاظ لتركيب الصور. فالغصون لا بد ان تتدلى فوق المياه، ولا بد ان تقف فوقها العنادل، ولا بد ايضا ان يكون (الايك) مليئا بالاوراق، وهذه الغصون تتمايل عادة لهبات النسيم ولا بد ان يكون الروض كله قد سقي بالمطر. ولاستكمال المثال – بعيدا عن رؤية الشاعر الخاصة – لا بد من القاء نظرة سريعة الى انواع الورد والوانه:

فالاقحوان احمر وسوف يذكر الشاعر بالفم الاحمر المهيب للثم، والنرجس الاصفر لا بد ان يذكره بالوسن والمرض، ولا بد من ورقاء تسجع وبلابل تغرد... يعيد الزهاوي تكرار المثال دون ان يتدخل في كسر العلاقات القديمة وصهر التشبيهات والمشبهات من جديد:

تحت الغصون جداول	وعلى الغصون عنادل
والايك في ثوب من	الاوراق غص رافل
والبان من هز النسيب	سم لعطفه متمايل
والروض ريان سقا	ه المستهل الوابل
والزهر ينظر باسم	والعندليب يغازل

وتستمر القصيدة في نطاقها المرسوم ٢٢٤.

والاغرب من ذلك ان الانفصام لا يقع بين الشاعر والطبيعة من حيث التعاطف معها وتلوينها بأحاسيسه ورؤاه وحسب، وانما هو يقع ايضا في علاقات الطبيعة ذاتها، ليس بين الجزئيات والصور فحسب، وانما بين ظواهرها ومشخصاتها وعناصرها. فاذا تحدث الشاعر عن (الشمس) فانه لا يخلط معها في نفس الوقت حديثه عن (القمر) واذا تحدث عن (البحر) فلا بد ان يكون بمعزل عن (السماء) هكذا جاءت الطبيعة عند الرصافي في قصيدته (مشهد الكائنات) ٢٢٥ مقسمة اقساماً منفصلة، قسم يختص بالبحر وثن بالبدر وثالث بالسماء... وهكذا.

ويسبب من ان الشاعر الكلاسي يفهم الفن على انه محاكاة للطبيعة، وهذه المحاكاة عنده تقتصر على نقل الطبيعة نقلاً أميناً وكاملاً دون اي تدخل منه حتى لتقاس درجة نجاحه في (الوصف) بمقدار استقصائه لدقائقها فنجد عبد القادر المغربي يشيد بالرصافي باعتباره شاعراً يجيد استقصاء الطبيعة «حتى تكاد تلمسها لمساً وتحسبها ماثلة امامك عياناً وحساً» ٢٢٦، ومن هنا فان عملية (النقل) تبدو منفردة لكل من الشاعر والقارئ معاً، فالتفاصيل كثيرة وظواهر الطبيعة اكبر واوسع من ان يجمعها الشاعر في قصيدته، ولذا فهو كثيراً ما يعلن عن عجزه لعملية الاستقصاء والنقل، ويخلص في النهاية الى اكبر اخطاء الرؤية الكلاسيكية في الشعر، وهي ان (الطبيعة اجمل من الفن) وهذا ما يقوله الشيبيني حين تأمل الطبيعة فقال:

(٢٢٤) الاوشال: ١٥٣ .

(٢٢٥) انظر القصيدة في ديوانه ص ٦ .

(٢٢٦) ديوان الرصافي - المقدمة ص (ج) .

ما قيمة الشعر في تصويرها وبها شعر الطبيعة منشور ومنظوم ٢٢٧

وتلك مشكلة الفنان الكلاسي، فهولن يتصور ان الفن اجمل من الطبيعة، وان الفنان الاصيل قادر على اعادة خلقها وتشكيلها آلاف المرات بصورة اجمل واكثر ثراء، بعد ان غدت شيئا مألوفاً لعين الانسان العادي وحواسه، بينما يستطيع الفن ان يمنحنا رؤى جديدة رائعة كلما تفتحت عيون فنان – بالدهشة والاستغراب – على مظاهرها وعناصرها.

والواقع ان هذا الفهم الخاطيء لعلاقة الطبيعة بالفن مضافا اليه ظاهرتا: الانقسام بينه وبينها، واستحضار (مثالها) دائماً، قد قاد شعراء هذه المدرسة الى اضعاف روح عقلانية على مظاهر الوجود والطبيعة. وطبعها بطابع جاف من التفكير العقلي والمنطقي البعيد عن اجواء الشعر وشفافيته. فالشيبسي لا يتذكر في (نجمة الصبح) سوى قيمه ومثله الاجتماعية فهي (قرة عين العلم والرصد):

يا نجمة الصبح ما احلاك مشرقة لأنت قرة عين العلم والرصد ٢٢٨

والزهاوي لا يجد في هذه الطبيعة سوى جانبها العقلاني وما تثيره في نفسه من افكار وحدة الوجود دون ان تتخذ جانباً تأملياً شاعري الرؤية والتعبير:

يا	روح	هذه	الدنى	شرارة	منك	انا
قد	استطارت	تبتغي	لنفسها	ان	تعلمنا	

ثم يقول:

انك	انت	الكون	والذي	له	قد	كونا
وانك	العقل	الذي	قد	بث	فيه	السنا
يا	لك	من	مهندس	بنى	الدنا	وما ونى
ما	انا	الا	انت	محسو	سا	فهل انت انا ٢٢٩

اما الرصافي فلا يجد فيها غير ظاهرة طوبوغرافية تاريخية يحرص على السؤال عنها ورصد تقلباتها واندثار انهارها القديمة:

يا نهر عيسى اين منك موارد	عذبت واين رياضك الخضلات
ماذا دهم نهر الرفيل من البلى	حيث الجاري فيه مندرسات

(٢٢٧) الديوان ٥٦ .

(٢٢٨) الديوان ٨٥ .

(٢٢٩) الاوشال ٨ .

اذ قصر عيسى كان عند مصبه وعليه منه اطلت الغرفات ٢٣٠
ويروح الرصافي يحشد في قصيدته اسماء الانهار المدرسة في العراق (كرخايا)
و (نهر الدجاج) و (نهر الملك) و (نهر الدجيل) و (شارع الكيش) و (المعل) الى
آخر ما حفظته لنا كتب تاريخ البلدان من هذه الانهار وفروعها ليثبت الشاعر
لنا المامه التاريخي بها. فهو يتحدث عن طبيعة وهمية لا يراها امامه، وانما
يستقدمها من ذاكرته ومن (المثال) الذي يتطلع اليه. وكثيرا ما تنتهي قصيدة
الطبيعة عند هؤلاء الشعراء الى التدليل على قدرة الله في عظمة خلقه، في تعابير
وعظية جاهزة:

مشاهد في تلك الربى ومناظر تجلت على اطرافها قدرة الباري ٢٣١
او بحكمة تافهة عن الصيف:

فالصيف ارأف بالفقير من الشتا ولذا تحب قدومه الفقراء ٢٣٢
وهل يجيء الشتاء دون (حكمة) وهل تستعصي على الرصافي:

ان الشتا ارحم للمعدم منكم وان اوجعه برده ٢٣٣
لانه بالعارض المسجم ينبت زرعاً يرتجى حصده

وهكذا انتهى شعر الطبيعة في قصائد الزهاوي والرصافي الى اجواء
عقلية باردة، يحرص كل منهما على حشد ما تعلمه من قراءاته في الفلك
والجغرافيا وعلم النجوم وافكار الذرة والوجود والاثير والجذب والدفع والاشعة
والشموس وما الى ذلك مما يكسب القصيدة طابعا علميا محضا ويجردها عن
اجواء الشعر الهفافة وتوهجات الخيال ومعاناة الخلق الفني من خلال
الاحاسيس والصور. يقول الزهاوي من هذا النظم العلمي البارد، بعد حديث
طويل لا فائدة منه عن نظرية تكون الارض وانفصالها عن الشمس ساردا
تفاصيل نظرية نشوء الكون واصفاً انفصال الكواكب السيارة

اولا نبتون منه انفصلا ثم اورانس يهدي زحلا
ثم للمشتري مريخ تلا ثم هذي الارض فالزهرة ما
بعدها غير اخيها الاشهر ٢٣٤

(٢٣٠) القصيدة (سوء النقلب) انظرها كاملة في الديوان ص ٩٠٥

(٢٣١) الديوان ٣٦٣ .

(٢٣٢) الديوان ٢٤٨ .

(٢٣٣) الديوان ٢٤٩ .

(٢٣٤) ديوان الزهاوي ٢٧

وللرصافي من هذا الغث البارد كثير من القصائد ٢٣٥. وللزهاوي في هذا النظم العلمي المضجر قصب السبق بين شعراء الاتجاه الكلاسي، وفي دواوينه من القصائد ما يعد عاهات في فن الشعر ٢٣٦.

ومن بين هذا الحشد الهائل من القصائد العقيمة، قد نعثر هنا وهناك على بعض المحاولات التي تستحق الالتفات كبعض محاولات الشببي التي نلمس فيها شيئاً من الخزوج على بعض اجواء الطبيعة التقليدية، في قصيدته (حديث القمر) ٢٣٧ نحس شيئاً من المشاركة النفسية بين الشاعر والطبيعة:

لقد اشرقت جمل الكائنات لعيني غرقى بنور القمر
واسهرتنا الشهب الحاكيات عيوننا يشاركنا في السهر

ثم يقول:

واشرقت يا بدر فعل الرقيب علينا لقد جئت احدى الكبر
اما يستلينك مرأى الغرام فتهوى وأنسى يلين الحجر
وتزعم انك انت استرقت حديثا وراء القلوب استتر
فلا تستخف بنجوى اللسان فمن فوق ذلك نجوى النظر
ورحت تفسر وحي الشفاه ففسر لنا الغامضات الآخر

نحس في هذه الابيات بقدر من عاطفة تكاد تربط هذه الصور التي يرسمها الشاعر على الرغم من ان بعضها ليس جديداً. ونحن نحس ايضا بان الشاعر يسقط عواطفه على هذا القمر ويمنحه بعض السمات والعواطف الانسانية حين يشخصه، كما شخصه كثير من الشعراء الغزليين القدامى، فشبهاوا البدر بالرقيب. ولعل للموسيقى التي يمنحها بحر المتقارب الذي اختاره الشاعر وللغافية المقيدة مع روي الرأء، قد شاركت جميعها في اصفاء جو شعري فيه قدر من الحيوية والجدة لهذه القصيدة، على الرغم من هذا الجو المنطقي الذي فرضه الشاعر على حوارهِ مع القمر. ومثل هذه المحاولات نادرة في شعر هذه المدرسة، نذكر منها بعض مقطوعات الشببي مثل (الهزار والشاعر) ٢٣٨ و(وصف حديقة) ٢٣٩ وللكاظمي محاولة شاعرية في مناجاة طير لولا غلبة الجانب التعليمي، وخروجه الى غرضه السياسي المباشر في نهايتها مما

-
- (٢٣٥) انظر على سبيل المثال قصائده (في مشهد الكائنات) ص ٢ و(تجاه الانهاية) ص ١٢ و(من اين الى اين) ص ١٢ و(نحن على منطاد) ص ١٧ و(كلمة معتبر) ص ٢١ .
(٢٣٦) انظر على سبيل المثال قصائده (مشهد السماء) الديوان ١٣٥ ، (نظرة في النجوم) الديوان ١٥٥ ، (ضمن المجرة) ٢٢ (سياحة العقل) ٣٦ (القوة والمادة) ٥٠ .
(٢٣٧) الديوان ١٥٣ .
(٢٣٨) الديوان ١٦٠ .
(٢٣٩) الديوان ١٧٢ .

افسد جو القصيدة وقلل من رؤيتها الشعرية للطبيعة ٢٤٠.

(٧)

تبرز في قصيدة شعراء الاتجاه الكلاسي مجموعة من الظواهر والنزعات، بروزاً واضحاً بحيث تشكل الملامح العامة المميزة لشعرهم وفنهم. وسنتحدث عن هذه السمات والنزعات بشيء من الاختصار.

فمن ابرز الظواهر التي نلمسها في دواوين هؤلاء الشعراء، ظاهرة الوعظ والارشاد والنصائح والميل الى اتخاذ مواقف الحكمة انطلاقاً من الميراث الشعري القديم ولا سيما تجربة المتنبي في احتفائه بهذا الاتجاه في قصائده. والواقع ان هذه الظاهرة تتصل اتصالاً وثيقاً بالمفهوم العام لقضية الفن والفنان عند هؤلاء الشعراء. انهم (يتحدثون) عن اشياء خارج ذواتهم دون ان (يهتموا بالحديث عن اعماقهم) فهم دعاة قضايا واصحاب دعوات سياسية واجتماعية.

ولا شك ان الشاعر حين يصعد منابر الوعاظ والمرشدين فسوف يفقد اهم مبررات فنه، اي وصف حالة نفسية حادة تزلزله وتقلقه وتضنيه ٢٤١. يقول الرصافي:

طابقت لفظي بالمعنى مطابقة خلوا من الحشو مملوءاً من العبر
وتلك غاية التجويد عند الشاعر الكلاسي، ولعل بيت الرصافي يمثل لنا عمل الشاعر خير تمثيل، فهو حريص على المطابقة بين اللفظ والمعنى كما قال البلاغيون القدامى ثم هو حريص على طرد الحشو من شعره، ثم حرصه اولاً واخيراً ان يجيء شعره مليئاً بالعبر. اما اعماق الشاعر، التعبير عن تجربته، رؤيته الخاصة للوجود والاشياء فتلك قضايا لا تدخل في دائرة اهتمامه.

وأكبر الظن ان قراءة هؤلاء الشعراء للشعر العربي القديم الحافل بألوان الوعظ والارشاد والحكم والعبر - وما الحكمة الا خلاصة تجربة عقلية او ذهنية كانت لها حياة ثم تحنطت مع الزمن - قد ساعدت كثيراً على تكريس هذه الظاهرة وبروزها، ليس في موقف الحكمة الذي يصبو اليه الشاعر الحديث، وانما في سياق قصيدته حيث يجيء الوعظ دون وعي منه او تحكم فيه. فموروثه كثيراً ما يغذيه بهذا السيل من عبارات الوعظ والارشاد واستخلاص الحكمة. ولعل منبع هذه الظاهرة كلها في الموقف الشعري عند

(٢٤٠) انظرهما في ديوانه ج ٢ ص ٢٤٢ . وللزهاوي مقطوعة رقيقة بعنوان (نجمة الصبح) انظرهما في

(الكلم المنظوم) ١٠٣ .

(٢٤١) يقول البيوت « ... ان الشعري ليس انفجاراً للانفعال انما هو فرار من الانفعال » المحاكاة - سهر

القلماري ١٤٠

الكلاسيين جميعا، اذ يدأب الفنان باحثا عن (الحقيقة) والسعي وراءها
واعلانها. يقول الكاظمي:

اذا غدا صوت الحقيقة خافتا فاني باعلان الحقيقة اجهر^{٢٤٢}
والكاظمي يلقب نفسه بـ(حامي الحقيقة)^{٢٤٣}

والرصافي ليس له من قصد في شعره غير الحقيقة:

اذا انا قصدت القصيد فليس لي به غير تبیان الحقيقة مقصد^{٢٤٤}
اما الزهاوي فحديثه عن الحقيقة طويل ومكرور يقول من قصيدته (حول
الحقيقة)^{٢٤٥}:

حول الحقيقة في الحياة طوافي ولها برغم الكاشحين هتافي
ولا يقل الشيببي حبا للحقيقة عن زملائه:

حب الحقيقة يصبيني وان كبرت وزج بي حبها في ماضغي اسد^{٢٤٦}
ومن هنا، من موضع التعامل مع الحقيقة والدوران حولها واكتشافها ثم
التصريح بها نستطيع ان نتبين ما كان يحس به هؤلاء الشعراء من قيمة
لأنفسهم تميزهم عن جمهورهم وترفعهم درجة عن باقي الناس. ومن هذا
الموضع الاستعلائي جاء اندفاعهم في وعظ الآخرين وارشادهم، اليسوا هم
حماة الحقيقة وامناءها ومكتشفوها؟!

ولما كانت (الحقيقة) شيئا غامضا ومطلقا عندهم لا يحمل قدرا من
النسبية، ادرکنا كيفية تسرب الموقف الوعظي الى كثير من الاغراض
والموضوعات والقضايا التي اعتقد هؤلاء الشعراء انهم عرفوا حقائقها. بمعنى
آخر، انها قد تعني كل ما قالوه من شعر فنصائحهم وارشاداتهم وعبرهم
تشمل الانسان والكون والطبيعة، والقيم وحالات السياسة والمجتمع وما يتعلق
بالحياة والموت. ولعل الرصافي والزهاوي لم يتركا قصيدة من قصائدهما
الكثيرة دون استغلالها في تقديم النصائح والارشادات والوعظ المضجر، من
موقع خطوه لأنفسهم ألا وهو العلم بالحقيقة. يقول الرصافي:

بني الارض هل من سامع فأبثه حديث بصير بالحقيقة عالم
جبنا على حب الحياة وانها مخيفة احلام اطافت بحالم

(٢٤٢) ديوانه ج ١ ص ٢٤١ .

(٢٤٥) اللباب ٢٧٧ .

(٢٤٣) ديوانه ج ١ ص ٤٨ .

(٢٤٦) الديوان ٨٣ .

(٢٤٤) الديوان ٧٤ .

ولسنا في حاجة لاستعراض نماذج من هذا الوعظ وتلك النصائح، فهي كثيرة الى الحد الذي لم يخلص منها جيل اوفئة. اذ وزع هؤلاء الشعراء وعظهم على كل الناس، الطلاب، العمال، الساسة، الشعب العراقي كله، الأمة العربية كافة وربما البشر في كل ارض ومكان.

فالرصافي يبدأ رحلته الوعظية ابتداء بـ(الفونغراف) ٢٤٨ مروراً بوعظ رئيس بلدية بغداد حول تنظيم الشوارع ٢٤٩، وانعطافاً على المتقاعدين ٢٥٠ والدول المتحالفة ٢٥١ وانتهاء بالانكليز في العراق ٢٥٢. فاذا ما قدر له ان يرحل الى لبنان - مثلاً - فلا اقل من ان ينصح اللبنانيين ويعظهم ٢٥٣، ولا بأس ان يعظ وينصح زوار بغداد منهم كأمين الريحاني ٢٥٤.

والرصافي كثيراً ما ينهي قصيدته نهاية وعظية توجيهية للقارئ وتكاد مهمة النصائح والتعليم تطفئ على مهمة التعبير عن المشاعر. وهو لا يتورع - من موقف العلو على جمهوره - من ابداء نصائحه وارشاداته في كل ما يعن له، حتى في قضايا الطب وتعلم آداب المائدة.

اتزدرد الطعام بغير مضغ على ايام صحتك السلام
الا ان الطعام دواء داء به ابتليت من القدم الأنام
.....
فداوسقام جوعك عن كفاف فاكثار الدواء هو السقام ٢٥٥

اما ما فعله الكاظمي فكان اسوأ بكثير، فالرجل لم يكن ذا شأن في العراق، ولكنه حين ارتحل الى مصر، واتيح لبضاعته ان تنتشر، فتح على المصريين خزان نصائحه وارشاداته. فاذا هو يعظهم ويوزع عليهم ارشاداته في النضال السياسي وكيفية مقاومة الانكليز واخذ الحقوق، بغليظ القول وقبيح العبارة ٢٥٦ ولم يسلم من مواعظه احد من المصريين فشملت سعد زغلول ٢٥٧

- | | |
|-----------------------------|-----------------------|
| (٢٤٧) ديوانه ١٤٣ . | (٢٥١) الديوان ٤٣٤ . |
| (٢٤٨) انظر الديوان ص ١٠ . | (٢٥٢) الديوان ٤٦٩ . |
| (٢٤٩) الديوان ١٥١ . | (٢٥٣) الديوان ١٨٣ . |
| (٢٥٠) الديوان ١٦٧ . | (٢٥٤) الديوان ٤٢٣ . |

- (٢٥٥) انظر القصيدة (على الخوان) ص ١٥١ .
(٢٥٦) انظر قصيدته (رحلة مصر) ج ١ ص ٦٣ .

(٢٥٧) قصائده في سعد كثيرة . انظر على سبيل المثال (انت البلاد وما تقل) ج ٢ ص ١٧٩ و(سنرى المنى ونرى الهنا) ج ٢ ص ١٨٥ .

وأصحاب مجلة المقتطف^{٢٥٨} ومصطفى صادق الرافعي^{٢٥٩} ونواب مصر في البرلمان^{٢٦٠} وغيرهم. حتى اذا انتهى من هذا الجيل وجد من واجبه ان يعظ الجيل القادم، فكتب قصيدة طويلة سماها (نصيحة الالباء)^{٢٦١} ذيلها بهذه العبارة «قالها ينصح لولده، ويوصيه وهو في صلبه، والمقصود ان ينتصح بهذا القول كل ولد». ولا يختلف الزهاوي والشبيبي كثيرا في هذه النزعة السيئة في شعرهما.

(٨)

وثاني الظواهر الملحوظة في دواوين شعراء الاتجاه الكلاسي في العراق تلك العلاقة الحميمة بين القصيدة والمناسبة. وما اكثر المناسبات السياسية والاجتماعية والشخصية. وما اكثر لقاءات الوفود وزيارات الادباء للعراق، ورحلات الشعراء انفسهم لمناطق خارج العراق. وفي كل مناسبة من هذه المناسبات، كان على الشاعر ان يتخذ مكانه من الحفل ليقول قصيدته فتجيء في اغلب الاحيان ضعيفة الخيال، خالية من القوة والاسر.

وليس السبب في ذلك مرده للمضمون المرتبط بالمناسبة وحسب، بحيث تغدو القصيدة جزءا من التاريخ محصورة في اطار الحدث الماضي لا تستطيع ان تتمدد خارجه. فذلك من اسباب ضعف القصيدة وفشلها، لاسيما وان شعراء هذه الفترة التاريخية كانوا حريصين على الاهتمام بالحدث العام اكثر من غيره في محاولة ارتباط بسيد جديد هو (الجمهور) بدلا عن الحاكم او ولي النعمة. كوفاة زعيم سياسي او توقيع معاهدة جائرة، او الاحتجاج على قيمة اجتماعية بالية. ومن هنا تجيء سقطة الشاعر، ذلك ان الحدث العام ليس هو كل عالم الشعر، انه عنصر من عناصر القصيدة، يكفي انه يفجر المشاعر فحسب، وعلى الشاعر الجيد ان يعمل دائما على تطويع هذا الحدث وجعله رمزا لموقف انساني عام ودائم قابل للتمثل في المستقبل في دائرة الانساني العام، وبذلك تكتسب القصيدة خصوصية وثراء وديمومة.

ذلك جانب من مشكلة المناسبة، وهناك جوانب اخرى يحسن الاشارة اليها. فالمناسبة مرتبطة بحدث وقع، وما على الشاعر الا ان يسرع باعداد قصيدته فهو مطلوب للمناسبة. وسيكون جمهوره ولا شك، متباين الثقافة، مختلفا اشد الاختلاف في تذوقه وقدرته على التأثر والاستيعاب، لذا فهو حريص

(٢٥٨) الديوان ج ١ ص ٢٩٩ .

(٢٥٩) الديوان ج ١ ص ٢٢١ .

(٢٦٠) الديوان ج ٢ ص ١٨٨ .

(٢٦١) الديوان ج ١ ص ٩٢ .

على تقديم قصيدته بعبارة يفهمها الجميع فيها من السهولة والابتذال الشيء الكثير، فضلاً عن ذلك كله، فإن صوره التي سوف يستخدمها – ان استخدم صوراً – ستكون مسطحة لا تحتاج من سامعها الى اعمال الفكر او استخدام قدرات التخيل والمراجعة والتذوق البطيء، لان الجمهور المحتشد يريد المعنى واضحاً سريعاً، وبسيطاً، فان جاءت القصيدة على قدر من الغموض داعية متلقيها للتأمل فان الجمهور لن يستطيع ملاحقة شاعره وفحص استعاراته وتشبيهاته المعقدة.

ومن جهة ثالثة، فان الشاعر سيكون محاصراً حصاراً دقيقاً باوضاع القوى السياسية التي تحكمه، لاسيما وان شعراء هذه المدرسة كانوا – كما مر بنا – حريصين على الاتكاء على قوى يعتمدون عليها ويعبرون عن مبادئها. ومن هنا فان انطلاقته وحريته النفسية ستكون مقيدة، كما انه من المتوقع ان يسيطر عليه جو غير خفي من الموضوعية والعقلانية والمنطق.

والامثلة كثيرة، وسنكتفي بواحد منها. في عام ١٩٢٩ اقدم رئيس وزراء العراق، عبد المحسن السعدون، على الانتحار، بعد ان يؤس تماماً من التوفيق بين رغبة الشعب المطالب بالاستقلال التام، ورغبة الانكليز في فرض معاهدة تضمن مصالحهم وتؤكد انتدابهم، ورغبة الملك الذي كان يريد المحافظة على عرشه، وإخراجه من رئاسة الوزارة^{٢٦٢}. وقد دفعه بعض المعارضين في مجلس النواب الى موقف اليأس التام حين وصموه بخيانة الوطن.

أما الشعراء فقد هزهم الحادث وركبتهم المناسبة. الرصافي كان على علاقة وطيدة بالسعدون فلطالما رعاه وسنده بماله وجاهه^{٢٦٣} لكن القصائد الثلاث التي كتبها في هذا الشأن لم تشخص اي منها قضية عبد المحسن السعدون والاسباب الحقيقية لانتحاره. في القصيدة الاولى هاجم الغرب عامة^{٢٦٤}، وفي الثانية هاجم الانكليز وسياساتهم في العراق لكنه لم يحملهم وزر دم السعدون، كما لم ينس ان ينصح الانكليز ويعظهم في كيفية كسب ود العراقيين^{٢٦٥}. وفي الثالثة التي قالها بعد مرور عام على الحادث، لم يجد ما يقوله، وقد خفت حدة المشاعر العامة، سوى تهنئة الزعيم المنتحربما ناله (عند الاله من الحسنى)^{٢٦٦} اما خصومه الذين دفعوه لموقف اليأس والسياسة

(٢٦٢) انظر تفاصيل الحادثة وظروفها كاملة (حكايات سياسية) لخيري العمري ص ٢٠٦ .

(٢٦٣) الرصافي – صلتي به ، وصيته ، مؤلفاته – مصطفى علي ص ١٩٤ .

(٢٦٤) قصيدة (ميتة البطل الاكبر) الديوان ٣١٨ .

(٢٦٥) الديوان ٣٢٠ .

(٢٦٦) قصيدة (ذكرى فتى السعدون) الديوان ٣٢٤ .

الانكليزية والقوى السياسية المتمثلة في الملك ومجموعة الساسة المحيطين به وفي اولهم نوري السعيد الذي وقع المعاهدة ذاتها التي انتحر السعدون بسببها^{٢٦٧} فليس من مصلحة الشاعر مهاجمتهم هذه المرة، قد يكتفي بالاشارة الخفية غير الواضحة التي توضح ما تفعله المناسبة في تقييد حرية الفنان فيقول:

فان كنت لم تنجح فليس لعله سوى ان خصم القوم في كيده افنتا
وبذلك اقنع الشاعر نفسه انه هاجم خصوم السعدون ومسببي انتحاره، اما ما
يعنيه بلفظة (القوم) فذلك امر متروك لحصافة القارىء..

تلك حيرة الرصافي، أما حيرة الزهاوي فكانت اشد. والرجل منذ فترة
قليلة قبل الحادث اخرج من مجلس الاعيان بعد ان اوحى الملك بذلك لمن
يديرين الامور^{٢٦٨} لذا فهو، لا يريد زيادة غضبه ولا ضيق خصوم السعدون
الحقيقيين فماذا يفعل وقد اثار الحادث مشاعر العراقيين وهز اوساطهم على
اختلافها هذا؟ لقد توصل الزهاوي الى حل يرضي كافة الاطراف ولا يوقعه في
حراجة او غضب احد. ان وجد في وصية الزعيم المنتحر - وقد نشرتها الصحف
بعد الحادث مباشرة - خير مضمون ينسج عليه قصيدته، وبذلك يتخلص من
ضغوط هذه القوى التي لا يريد اغصابها^{٢٦٩}.

ولعل الجواهري - وهو ممن ينتمون لهذا الاتجاه الكلاسي - خير من
عبر عن هذه القيود النفسية التي تثقل خطى الشاعر ووجدانه. فلقد كتب
قصيدتين بمناسبة الحادث، ارضى في الاولى الملك فيصل - وكانت علاقته
بالقصر حسنة آنئذ - فاذا به يرفع شعار فقراء اوربا في القرون الوسطى (اه لو
يعلم الملك) فقال: يخاطب السعدون:

وتوجع الملك الهمام ولم يكن الا لاعظم حادث يتوجع
وانقض فوقك كالعقاب وانه لسواك عن المامة يترفع^{٢٧٠}

وفي مقابل ذلك هاجم (اقطاب السياسة) ووصفهم بـ(اشباه الرجال)، اما

(٢٦٧) قال ياسين الهاشمي بانفعال شديد لنوري السعيد ليلة انتحار السعدون « .. اهذا الذي كنتم

تريدونه يا باشا ؟ » انظر حكايات سياسية في تاريخ العراق الحديث - خيري العمري ص ٢١٤ .

(٢٦٨) انظر مجلة الاديب العراقي - العدد الثالث ١٩٦١ ص ١٩ .

(٢٦٩) انظر القصيدة (الحق والدم) الاوشال ٤٤ وقارنها بوصية السعدون المنشورة في جريدة العالم

العربي العدد ٢٩٢١ لسنة ١٩٢٩ .

(٢٧٠) القصيدة بعنوان (الى روح زعيم الامة السعدون) ديوان " ابيات " ص ١٩٢٥ ص ١٢٥

الثانية فقد جاءت مصورة لموقف هؤلاء الشعراء وقد اضطروا للمداورة ومحاولات التخلص من مأزق المناسبات، وما يعانونه من ضيق وخجل:

عازا اقول فؤادي ملؤه ضرر وهل توفي شعوري هذه الكلم
حراجة بالاديب الحر موقفه حيث الصراحة بالارهاب تصطدم
بين الشعور وخنق مسكت رحم في الرافدين فلا كنا ولا الرمم
هذي المناصب ان كانت بها نعم للناس فهي على آدابنا نقم
وينتهي الشاعر الى القول:

فليشهد الناس طرا انني خجل وليشهد الناس طرا انني برم ٢٧١
ولعل الجواهري يفضل شعراء هذه المدرسة في الكشف عن واقعه
النفسي في قصيدة المناسبة.

على ان تضخم ظاهرة ارتباط الشعر بالمناسبة في دواوين الشعراء قد
وضع قصائدهم في مواضع المنافسة مع الصحف اليومية. فهم - كما هي
حالة الصحف - مع الاحداث السريعة، يسجلونها ويكتبون مقدماتها
ونتائجها وكأنهم يسجلون اخبارا صحفية، لاسيما وان هذه المناسبات: سواء
السياسية منها او الاجتماعية كثيرة ومتنوعة، قد تتيح للشاعر فرصة طيبة
لمدح من يريد مدحه والتقرب الى من يريد التقرب اليه، كانشاء جمعية، او بناء
مدرسة او انشاء دار ايتام وما الى ذلك. يقول الرصافي شاكرا مؤسسي جمعية
حماية الاطفال :

فشكرا للكرام وكل شكر لمن عضدوا الكرام بمد باع ٢٧٢
ويشكر باني الكلية الانجليزية في القدس:

شكرا لبانيه ما اقام به شبانه القاطنون في قببه ٢٧٣
والمبالغة المजوجة مفروغ منها في هذا الشكر، لأنه حالة من حالات
المدح فدار الايتام التي اقامها الانكليز في القدس نابت مناب السيد المسيح،
كما انها عند الرصافي غدت اكثر فخرا من المشعر الحرام في مكة حتى ليتمنى
من يراها ان يعود يتيما. ٢٧٤

ولقد وصل الرصافي الذروة بقصيدة المناسبة في اتخاذها وسيلة اعلانية

(٢٧١) القصيدة بعنوان (في الاربعين) المصدر السابق ١٣٢

(٢٧٢) الديوان ٨٣ .

(٢٧٣) الديوان ٩٣ .

(٢٧٤) الديوان ٩٣ .

لـقـضـايـا تجـاريـة واقتـصـاديـة. اذ كـتب قصـيدـة بـناء عـلى طـلب مـن صـديقه فـخري البارودي في بيروت يخبره فيها انه الف في دمشق شركة للمنسوجات، طالباً من الشاعر الاعلان عنها ومؤازرتها بالشعر، وهكذا فعل الرصافي، شارحاً اهداف الشركة وصناعاتها وسماها (في سبيل الوطنية)^{٢٧٥} ولم ينس ان ينصح قائلاً:

من شاء منكم ان يعز بلادہ فليسع سعي معزها البارودي
اما الكاظمي فلعل معظم شعره جاء استجابة للمناسبات، العامة والخاصة. وبلغ في بعض المناسبات الخاصة مبلغاً لا يحسد عليه من الذلة والملق والمداجاة، كقصيدته للشيخ علي يوسف صاحب المؤيد، يهنؤه بالقدوم:

كلني اغتياها واشريني في طعامك او شرابك
واذا نبت بك حدة فأعن بظفرك حد نابك
واذا رغوت فلا تبقي في لهاتك من لعابك

ثم يعرض عليه ولاءه بعد كل هذا التذلل المهين:

انا من سيوفك فابقني عضبا اثقف من كعابك
ولئن خضضت الوطوب تسلم زبدتي لك في وطابك^{٢٧٦}
وكذلك كان.

(٩)

ومن الظواهر التي تلفت النظر في الاغراض المختلفة لشعراء هذا الاتجاه اننا نقرأ اوصافاً تكاد تكون متشابهة عند الجميع فضلاً عن المبالغة التي تلازم هذا الموصوف. فان كان الغرض مدحاً، فان الممدوح لا بد ان تجتمع فيه كل فضائل الرجال قديمهم وحديثهم، وان كان هجاء فلا بد ان يكون المهجو حاوياً لكل سيئات الدنيا، ومعنى ذلك ان الشاعر لا يمدح او يهجو او يتغزل بالمؤثر الذي يتعامل معه او الشخص الذي يعنيه، وانما هو يصف (مثلاً) في ذهنه متمتعاً بكل هذه الصفات، واذا بنا نجد هذه الصفات التي يخلعها الشاعر الكلاسي على الموصوف، عامة تصلح لكل رجل، ولكل امرأة، ولكل طبيعة، كما كانت صالحة في الماضي.. فالرصافي حين وقف على قصر يلدز بعد خلع السلطان عبد الحميد، خاطبه قائلاً:

(٢٧٥) الديوان ٨٤ .

(٢٧٦) ديوانه ج ١ ص ٨٤ .

لن القصر لا -يجيب سؤالي أهلات ربوعه ام خوالي؟
لم يختلف عن الشاعر الجاهلي حين كان يقف على الاطلال يسائلها فلا ترد
سؤاله. وليس التقليد وحده هو الذي دفع الرصافي الى ذلك، وانما هي من ابرز
سمات الفنان الكلاسي الذي يحرص على اخفاء تجربته الذاتية، وتسجيل ما هو
عام مشترك بين الناس كما يقتضيه المنطق والفكر. ٢٧٧

والكاظمي يمدح تاجرا في الهند اسمه محمد المازندراني بقصيدة
تتجاوز المائة بيت، لا يترك صفة او مكرمة دون ان ينسبها اليه:

بشهاب العزم داس على	جبهات السبعة الشهب
ويسهم الفكر سار على	كل امر قط لم يصب
هو قطب والانام رحي	هل رحي دارت بلا قطب
فاذا ما قيل اي فتى	طاب من راس الى ذنب
قلت والآثار شاهدة	ان قولي ليس بالكذب
رجل الدنيا وواحدها	وزعيم العجم والعرب ٢٧٨

ولعل الكاظمي قبل غيره يعلم ان حديثه كذب، لاننا على الاقل لم نسمع
بمحمد المازندراني هذا يدخل ابواب التاريخ، فضلا عن زعامته للعجم والعرب
وكل ما في الامر ان الرجل اكرم غربة الكاظمي حين رحل الى الدكن ونفحه بعض
المال. فما كان من الشاعر الا صب عليه مخزونه من الصفات التي يحفظها
لنموذج الممدوح. والزهاوي يرثي محمود جليبي الشهبندر، الذي لا نعرف عنه
شيئا الا انه (احد سراة العراق): فيقول:

امحمود كنت الراجح العقل والخلق	من الباطل الخداع تفزع للحق
وكنيت كنجم لا قرار لسيره	فتطلع من افق وتغرب من افق
وكان لموت قد اصابك سهمه	دوي بغرب الارض اجمع والشرق ٢٧٩

وليست القضية التي نريد تأكيدها هنا ان الممدوح او المرثي او
الموصوف شخصية غير انسانية لا وجود لها في الواقع البشري من خلال
الصورة التي يرسمها له الشاعر، بحيث لا تتمتع بمقادير معقولة من سمات
الخير والشر، فتلك قضية اخرى. وانما نريد تأكيد نموذج الشاعر الكلاسي
الذي يتعامل مع الطبيعة، او الوجود او المؤثر فلا يعيد هذا المؤثر ويشكله وفق
ما يراه هو ويحسه به في اعماقه، وانما يعيد ترتيب اعماقه ورؤيته هو وفق هذا

(٢٧٧) الرومانتيكية - محمد غنيمي هلال ص ٢ وما بعدها .

(٢٧٨) الديوان ج ٢ ص ٨٩ .

(٢٧٩) الشمالية ص ٦٠ .

المؤثر وشكله الخارجي. ومن هنا يلجأ الى مخزونه الثقافي المحفوظ في ذاكرته عن افضل الصفات واردها، دون ان يرجع الى رؤيته الذاتية للأشياء، او تسجيل تأمله للوجود بعد حالة الدهشة والانبهار والشفافية التي تعترى الفنان كما كانت تعترى الرجل البدائي. ووضح ما نتلمس ضمور الجانب الذاتي عند شعراء الاتجاه الكلاسي قلة قصائد الحب والغزل في دواوينهم. وحتى هذا القليل من القصائد التي طرقت قضية الحب لم يسلم من اعتبارات سلبية. فضلا عن ان الجميع يتحدثون عن المحبوب (المثال) بصفاته التقليدية،^{٢٨٠} فان الكاظمي والرصافي لا يتورعان عن التعبير عن شذوذ جنسي في غزل مكشوف بالغلمان والذكور.

ولعل الكاظمي اكثر صراحة من الرصافي في تغزله بالذكر تغزلا فاضحا سواء في مناجاته بالاسم او بالصفات التي يصف بها محبوبه او بالمشاعر الشاذة التي تنتابه، والغريب ان الرجل يربط بين هذه المشاعر السلبية والفحولة العربية ويطولة الفرسان وحماس الشجعان.^{٢٨٠}

واذا كان الرصافي يفهم حب المرأة على انه قصف وهو ومجون بحيث تبدو علاقته بها في منتهى الرخص والتبذل، مرتبطة بجسدها فحسب، كالذي نقرأه في قصيدته (بداعة لا خلاعة)^{٢٨١} فاذا هو يصف اعضاءها جميعا اوصافا فاضحة تذكرنا بذوق شاعر القرون المظلمة من حيث علاقته الظلامية بالمرأة وفخره عليها بالفحولة الجنسية وبالعرامة والشراسة، فان الزهاوي قد احال حب المرأة الى قضية علمية تخضع للتفلسف واصدار الاحكام:

اول الحب في القلوب شرارة تختفي تارة وتظهر تارة
ثم يرقى حتى يكون سراجا لذويه فيه هدى وانارة
ثم يستمر هذا (الرقى) فيصبح (نارا ذات حرارة) ثم (اتونا بحراراته
تذوب الحجارة) ثم يصبح (حريقا) ثم (بركانا) ثم:

ثم يرقى حتى يكون جحيما عن تفاصيله تضيق العبارة^{٢٨٢}
ولعل الشيببي احسنهم ذوقا في قضية الحب بالرغم من اننا لا نجد في ديوانه غير مقطعات قصيرة وابياتا متفرقة تذكرنا بشاعر عباسي يحاول تقليد الشريف الرضي:

(٢٨٠) انظر ديوانه ج ٢ ص ٢٧ - ٢٩ . وأمثلة من هذا الغزل ج ١ ص ٢٠ ، ٣١ ، ٤٧ ، ٣١٤ وانظر

ديوان الرصافي ص ٥٣٩ ، ٥٠٢ .

(٢٨١) انظر القصيدة في ديوانه ص ٢٨٣ .

(٢٨٢) الاوشال ٢٩ .

نجح الوشاة فصار هجرا وصله مما جنوه وصار بعدا قربه
متواصلان يزورني ويغبني حذر العدى فازوره وأغبه ٢٨٣
وتعجبه معاني القدماء، فقد يأخذ شيئا من معنى بشار في بيته المشهور:
يا قوم اذني ببعض الحي عاشقة والاذن تعشق قبل العين احيانا
فيقول:

عنكم تفتش عيني يا احبتها لما وعت طرفا من ذركم اذني ٢٨٤
وهكذا لا يخرج الشيببي عن اطار القدماء ومعانيهم. وغني عن القول
ان هذا الجانب الغزلي في شعر هذه المدرسة على قلته، لا يمثل قيمة كبيرة بسبب
من انه لم يصف شيئا الى النماذج القديمة المعروفة في الشعر العربي، فضلا
عن انه لا يعبر عن تجارب الشعراء الخاصة ومشاعرهم في حدود تلك التجارب.

(١٠)

والنزعة الخطابية في الشعر، ترتبط بشكل وثيق بظاهرة الوعظ والارشاد.
ولعلها من مستلزمات الخطيب عامة. وكثرة النداءات والوامر والنواهي في
القصيدة يفقدها عادة عنصر النعومة والسيولة. فاذا ذهن المتلقي يصطدم بين
الفينة والفينة بنبرة حادة قارعة مثيرة. ولعل استعراضا سريعا لمطالع بعض
قصائد هؤلاء الشعراء يؤكد ما نذهب اليه ويغني عن التفاصيل.

يقول الشيببي مخاطبا العثمانيين ٢٨٥:

املكوا الصبر ان يطير شعاعا غمرات وينجلين سراجا
ويقول الزهاوي يخاطب العراقيين ٢٨٦:

صبوا على الاسماع نارا واحشوا فم الغضبى حجارا
ويخاطب الرصافي الجنرال غورو ٢٨٧:
رويدك غورو ايها الجنيرال فقد آلتنا من خطابك اقوال
ويبدأ الكاظمي احدى قصائده بالنهاي ٢٨٨:

-
- | | |
|-----------------------|-----------------------------|
| (٢٨٣) الديوان ١٣٥ . | (٢٨٦) الاوشال ١٠٤ . |
| (٢٨٤) الديوان ١٤٢ . | (٢٨٧) الديوان ٤٣١ . |
| (٢٨٥) الديوان ٢٤ . | (٢٨٨) الديوان ج ٢ ص ٢٠٠ . |

نطق بارمور لا تزدنا بيانا حسبنا ما أبنته وكفانا
وتتكرر ادوات النداء وافعال الامر والنهي على هذه الصورة عند
الرصافي.

يا قوم	لا	تتكلّموا	ان الكلام	محرم
ناموا	ولا	تستيقظوا	ما فاز	الا النوم
وتأخروا	عن	كل ما	يقضي	بأن تتقدموا
ودعوا	التفهم	جانبا	فالخير	الا تفهموا ٢٨٩

وقد يعمد بعضهم الى رفع الشعارات السياسية وكأنه في مظاهرة كقول
الكاظمي:

ليعيش سعد وهو امضى اعتزاما

ليس يخشى طول المدى من كلاله ٢٩٠

ويقول :

فلتحى ام الشعب عيننا للملا

ويدا يلوذ بها الملا عصاما

ويهتف لنواب مصر :

ولبحر نواب الحمى وشيوخه

ما عاش ذكر للثبات وداما ٢٩١

والواقع ان الهتافات السياسية وافعال الامر والنهي والندبة والاستغاثة
والتوجع والتقريع واللوم اكثر من ان تخص في قصائد الشعراء. ولعل شيوع
هذه النزعة الخطابية في شعرهم لا تعود الى محفوظاتهم الكثيرة من الشعر
العربي، فحسب، وهو كبير الحظ من هذه النزعة، وحسبنا الاشارة الى بيت
المتنبي الشهير:

وانما يضاف الى ذلك خوضهم جميعا معترك الحياة السياسية، كما ان اغلبهم
وقفوا خطباء في المحافل السياسية سواء في مجلس المبعوثان العثماني، او
برلمانات الحكم الاهلي، فضلا عن كونهم دعاة بارزين لقضايا سياسية
 واجتماعية واخلاقية.

ولقد اختلط عليهم - كما يبدو - فن الشعر بفن الخطابة، فاذا بهذه
النزعة تشيع في نسيج قصائدهم شيوعا كبيرا. ولعل اشتها الزهاوي
والرصافي باللقاء وتأثيرهم على السامعين كان مثار دهشة الاجانب قبل

(٢٨٩) الديوان ٤٤٨ .

(٢٩٠) الديوان ج ٢ ص ١٧٨ .

(٢٩١) الديوان ج ٢ ص ٢١٨ .

العرب ٢٩٢ وكذلك كان حافظ ابراهيم في القائه الشعر حيث يلقي قصيدته القاء خاصا فيضفي عليها قيمة وقتية قد لا تستمر حين ينفض الجمع ويعود الناس لقراءتها دون صوت الشاعر. وكثيرا ما اعتبرهم جمهورهم المستمع (ساسة) و(زعماء) قبل ان يعتبرهم فنانيين شعراء. يقول عبد القادر المغربي في مقدمة ديوان الرصافي «... ونحن في حالتنا الحاضرة المملوءة حيرة واضطرابا من الوجهتين السياسية والاجتماعية في حاجة الى زعماء يعرفون كيف يحدثون يقظة في نفوس الجمهور، ويتركون فيها من الاقتناع اثرا بينا.. وهذا ما نكاد نلمسه في كل جانب من شعر الرصافي»... ٢٩٣

على ان بروز النزعة الخطابية في الشعر لا تعد ظاهرة صحية في القصيدة فاذا وافقنا ت.س. اليوت على مقولته في اصوات الشعر الثلاثة، صوت الشاعر يتكلم مع نفسه، وصوته يخاطب المستمعين، وصوته في خلق شخصية درامية متكلمة بالشعر ٢٩٤، فان اقل هذه الاصوات تأثرا واضعفا قدرة على الاثارة والخلق سيكون صوت الخطابة الذي يمثل النمط الثاني من الاصوات الثلاثة. على اعتبار ان الصوت الاول قادر على تقديم مونولوج ذاتي ثري مع النفس يصور عنف الصراع داخل الفنان، كما ان صوت الشخصية الدرامية في الصوت الثالث وهو قمة الخلق والابداع عند الفنان المبتكر لما في الشخصية الدرامية من تلوين وسعة وثراء. ومن هنا فان الصوت الثاني سيكون احاديا من جهة التعامل، واقل قدرة على الايحاء والتأثير من جهة المتلقي، وان كان اسرعها للتوصيل، لكن الفن لا يقاس بسرعة التوصيل وانما يقاس بالقدرة على الايحاء والتأثير وتحريك قدرات المتلقي ومشاركته.

(١١)

لعل التفريق ما بين الشعر والنثر لم يعد قائما على اساس شكلي من الوزن والقافية. فلقد بات للشعر عالمه الخاص، كما ان للنثر عالمه الخاص هو الآخر، ولعل من ابرز مميزات النثر هذا المعنى المنطقي والوضوح التام والمباشرة في استعمال اللغة، بينما تلك كلها ليست من مهام الشعر ولا اساليبه. فهو يستخدم اسلوب الصور لخلق عالم جديد، هو عالم الشاعر كما يراه ليحدث تأثيره في ذهن متلقيه، ولا يتم له ذلك الا بهدم العلاقات القديمة

(٢٩٢) مذكرات المسزبيل سكرتيرة دار الاعتماد البريطاني — جريدة البلاد العدد ٤٨ كانون ثان ١٩٣٠ —
انظر وصفها حالة الهياج التي تصيب الجمهور حين يلقي الزماوي والرصافي شعرهما في الناس .
(٢٩٣) مقدمة الديوان ص (د - هـ) .

والتعارف عليها بين الفاظ اللغة واستعمالاتها وبمعنى أكثر اختصاراً يمكن القول: ان النثر يقرر، والشعر يوحى.

فاذا اعتمدنا هذا المفهوم للتفريق، فإننا سنكتشف عناصر نثرية كثيرة تدخل قصيدة شعراء الاتجاه الكلاسي في العراق. وسنجد درجتين في هذه التقريرية. درجة نلمس فيها شيئاً من الصور البصرية أو المسطحة، سبق ان اشرنا اليها في الحديث عن شعر الطبيعة حين تظل الصور ثابتة والمشبّهات قائمة على علاقات منطقية عقلية، الشقيق يشبه فمّاً احمر، والسوسن يشبه المريض المدنف، والشمس تشبه العاشق المتبول وهكذا فلا عواطف تلف هذه الصور وتشكلها من جديد وتجعل منها اشارات وتعبير عن معاناة روحية عند الشاعر. وليس في هذا الذي نقوله تناقض مع المفهوم الذي عرضناه للتفريق بين الشعر والنثر، فاذا كان الشاعر القديم قد خلق صوره وتشبيّهاته، فان الشاعر الجديد تناول هذه الصور وتلك العلاقات على انها حقائق ثابتة ونسب لا تقبل التعديل، وانتهى به الامر الى تقريرها حقائق يتوارثها السلف عن الخلف.

لكن الذي يعنينا ليست هذه الدرجة المتقدمة من التقريرية، فلعل ما يقربها من الشعر انها تحوي شيئاً من اساليب الشعر. لكن الذي يعنينا الآن درجة اخرى من التقريرية يبلغ بها الانحدار والرداءة حدود النثر البارد الخالي من اي صورة او احياء او خيال، وانما تقرير حقائق منطقية او علمية ولا نجد ما يفرقها عن النثر العادي الا الوزن والقافية، ونحن نعلم ان هذين العنصرين لا يستطيعان تحويل النثر الى شعر مهما كانت درجة الجودة فيهما. يقول الزهاوي:

لا تغضب الناس من مقالي ان قلت اصل الانسان حيوان
فان . انساناً ابن قرد افضل من قرد ابن انسان^{٢٩٤}ب

فهذا كلام في حقيقته نثر مقيد بالوزن والقافية، ولعل بعض علماء البيولوجي يستطيع ان يعبر في عبارة نثرية جيدة بأحسن مما قاله الزهاوي. فهو لا يحمل

(٢٩٤ ب) ديوان الزهاوي ص ٤١١ . وانظر (رباعيات الزهاوي) بيروت ١٩٢٤ القسم السابع (الكون والحياة) ص ١٤٠ .

من سمات الشعر اية ملامح . وقد نسميه مجازا شعرا تعليميا اونظما تعليميا .
والغريب ان هذه الدرجة الهابطة من النثرية موجودة في دواوين هؤلاء الشعراء
بشكل يلفت الانتباه ، ولاسيما عند الزهاوي والرصافي . يقول الرصافي محييا
طلعت حرب عند زيارته للعراق:

لقد شاهدت مبتهجا بعيني له في مصر أثارا كبارا
ففي (الكبرى) له متحركات تخلد في البلاد له الفخارا
معامل مارست غزلا ونسجا فاغنست في صناعتها الديارا
وفي الاسكندرية باخرات له في البحر تبدر السفارا
واما بنك مصر فذاك امر به قد جل طلعت ان يبارى^{٢٩٥}

ولا تعليق على هذا النثر السيء ، ولعل اقرب تفسير لشيوخ هذه الظاهرة
عند هؤلاء الشعراء مفهومهم الخاطئ عن الشعر والفن والذي سبق ان
اوضحناه ، من ان غرض الشاعر الاول تعليمي بحت ، يتمثل في البحث عن
الحقيقة والدوران حولها واكتشافها ثم اذاعتها . ومن هنا فقد اعتبروا كل
العلوم المستحدثة وكل الكشوفات الجغرافية ، والنظريات العلمية في الفلك
والفيزياء والكيمياء والسياسة والاجتماع وغيرها حقائق تدخل عالم الشعر .
يشاركهم في ذلك بعض من يتصدى لنقد شعرهم واعتبار هذه الظاهرة المعوقة
من حسنات الشاعر المقتدر . يقول عبد القادر المغربي في مقدمة ديوان الرصافي
مادحا «... وقد تتلى عليك القصيدة من شعر الرصافي فلا تدري وانت تسمعها
ان كنت تسمع نظما منشورا او نثرا موزونا كما قال هو نفسه يصف شعره:

وارسلته نظما يروق انسجامه فيحسبه المصغي لانشاده نثرا»^{٢٩٦}

فالرصافي واقرانه من الشعراء ، لا يعتبرون النثرية عيبا وهبوطا بالفن
الشعري ، بل ربما اعتبروه غاية الاجادة واقصى طموح الشاعر . فما زال مفهوم
الوضوح التام و (دخول الشعر الى الاذن بدون اذن) كما يقول القدامى ، هو
المسيطر على العملية الشعرية ، وكانت النتيجة ان امتلأت دواوينهم بمطولات
منفرة من هذا الشعر التعليمي ، وهي في حقيقة الامر ليست اكثر من مقالات
نثرية لا غير . والغريب ان تعد هذه الظاهرة في الربع الاول من هذا القرن في
العراق شيئا بارعا في الشعر ، بحيث بدت قصائد الرصافي النثرية والتقريرية
امثال (تجاه اللانهاية) و(من اين الى اين) و(نحن على منطاد) و(الارض)
و(الكنى يا ضياء) و(معترك الحياة) نماذج تستحق الاشادة واعجاب من يقدم

(٢٩٥) الديوان ٥٦١ .

(٢٩٦) المقدمة ص (هـ - و) .

ديوان الشاعر للقراء العرب قائلاً عنها «..لو حولت الى نثر لكانت من خير المقالات التي وصفت الكائنات وصفا منطبقا على اخر نظريات العلم الحديث ففيها بيان او شرح لوحدة المادة والجاذبية والاثير والكهربية واشعة رنجتين وآراء دارون في النشوء ومذهب ديكارت في التوصل الى اليقين والشك ومبادئ الاشتراكيين»...٢٩٧

ولسنا نريد بيان الاساءة الذي تحدثه هذه المصطلحات العلمية. والمخترعات الحديثة في القصيدة، ويكفي ان نشير الى انها تضعف عنصر الخيال فيها بدرجة كبيرة. بمعنى ان هذه المصطلحات والآلات والمخترعات تنثر في متلقيها نظرة نفعية دون ان تثير قدرته التخيلية، ان ينصرف ذهنه الى ما يمكن ان تؤثر هذه الاشياء في حياته من مساعدات واعمال وما تؤديه له من خدمات يومية. وهكذا تبدو هذه الاشياء امام نظرة الفن عبارة عن حقائق مقررة وكأنها في قصيدة الشاعر بقع فاقعة وسدود حجرية ثقيلة على صدر المتلقي.

ونحن مع اليزابث دور في قولها «يستطيع الشاعر ان يحقق غاية المعرفة ولكن لا يتحقق ذلك بواسطة التحليل المنطقي المباشر ... نعم يمكننا ان نستخرج من اغلب القصائد معنى نثريا، ولكن القصائد الجيدة ليست ابدا مجرد اطار مزخرف لمحتوى نثري»^{٢٩٨} وعلى هذا فان الهدف التعليمي لا تخطئه العين في معظم قصائد شعراء هذه المدرسة، لاسيما وقد اقترن عندهم هذا الهدف التعليمي - وكثيرا ما يجيء على هذا النحو - بالنثرية وتقرير الحقائق الموضوعية.

وسنشير الى موضوعين طاغيين في دواوين الشعراء كانا من الاسباب التي ضخمت هذه الظاهرة وافشتها في شعرهم.

الموضوع الأول - التاريخ وتسجيله بالشعر، وقد اخذ من دواوين الشعراء مساحات كبيرة. وفي ديوان الرصافي باب سماه (التاريخيات) فنقرأ بعض الاحداث التاريخية مسجلة بالوزن والقافية كسيرة ابي بكر الرازي التي سردها الشاعر بأسلوب النثر تماما. فالقصيدة منقسمة الى اجزاء، وكل جزء يتحدث عن جانب من جوانب سيرة الرازي فهناك (مولده) ثم (منشؤه) ثم (سياحته) ف-(آثاره العلمية) ف-(اخلاقه) ثم (عودته للري).. ومما قاله عن مولده:

(٢٩٧) مقدمة الديوان للمغربي ص (ز) .

(٢٩٨) الشعر كيف نفهمه ونذوقه - اليزابث دور - ترجمة محمد ابراهيم الشوشر ص ٢٩ .

تولد عام الاربعين الذي انقضى لثالث قرن ذي مآثر ازوال
الى زكريا ينتمي انه له اب تاجر في الري صاحب اموال
الى آخر هذه الترجمة^{٢٩٩} وليس لنا ان نسأل عن الشعر ومقوماته من
خيال وصور وعواطف ورؤى.

ومن الموضوعات التي ضخمت ظاهرة النثرية في دواوين الرصافي
والزهاوي بالذات، هذا اللون من القصائد المطولة التي اطلق عليها اسم
القصص الشعري. وهي في الحقيقة بعيدة عن مفهوم القصة الشعرية
الناضجة. اذ ليست اكثر من قصائد طويلة حفلت بكل ساذج ولا انساني من
الاحداث البشعة غير المعقولة وبطريقة مأساوية الى درجة مضحكة كقصائد
الرصافي (الفقر والسقام)^{٣٠٠} و (اليتيم في العيد)^{٣٠١} و (اليتيم الخدوع)^{٣٠٢}
و (المطلقة)^{٣٠٣} ومثلها قصائد الزهاوي (اسماء)^{٣٠٤} و (طاغية بغداد)^{٣٠٥}
و (ارملة الجندي)^{٣٠٦} (سليمى ودجلة)^{٣٠٧} (مقتل ليلى والربيع)^{٣٠٨} (سعاد بعد
زواجها)^{٣٠٩} (الغريب المحتضر)^{٣١٠} وغيرها كثير.

ولعل احداً يتساءل: ما هذه القصص الشعرية؟ وهل تعني درجة من
الفن وحظاً من الخيال وجوا من الصراع الدرامي المطلوب، وشيئاً من حركة
وانسانية للشخصيات وتناقضها وما الى ذلك؟ وما اثر ادخال فن الشعر على
هذه الاحداث الساذجة؟ وهل كان من الممكن ان تروى هذه الاحداث بغير
الشعر؟

الواقع انها حوادث تتخذ شكل قصيدة، ولا علاقة للشعر القصصي بها،
كما انها تفتقد مواصفات القصة الشعرية الناضجة، وسنكتفي بشهادة عبد
القادر المغربي الذي اشاد بقصص الرصافي الشعرية طويلاً في مقدمة الديوان،
فقال متحدثاً - باعجاب - عن قصيدة (المطلقة) «...وقصيدة المطلقة ليست
سوى مقال في الاصلاح الاسلامي، فهو بعد ان يصفها وصفا حزينا، عاد

(٢٩٩) انظرها كاملة في الديوان ٣٥٩ - ٣٦٦ .

(٣٠٠) الديوان ٩٤ .	(٣٠٦) الديوان ٨٢ .
(٣٠١) الديوان ٥٨ .	(٣٠٧) الديوان ٨٧ .
(٣٠٢) الديوان ١٥٨ .	(٣٠٨) الكلم المنظوم ٦٩ .
(٣٠٣) الديوان ٥٤ .	(٣٠٩) الكلم المنظوم ١١٩ .
(٣٠٤) الديوان ٦٨ .	(٣١٠) الكلم المنظوم ١٣٩ .
(٣٠٥) الديوان ٨٢ .	

فاستبشع الطلاق من غير قصد ايقاعه أو ايقاعه ثلاثا بلفظ واحد وعاب الجمود^١ في الفقه وترحم على ابن القيم وشيخه ابن تيمية المصلحين العظمين...»^{٣١١}.

وهكذا تتضح سمات التقرير والنثرية في هذا القصص الشعري، كما تتضح اهدافه التعليمية والوعظية. والقارىء، في الواقع، لا يضيق بالموضوع الذي يجيء به الشعر التعليمي، وانما هو يضيق بالطريقة التي يقدم بها هذا المحتوى. ان هذا النظم يرشد ويعظ وينصح، لكنه لا يفرض، فهو يقرر ولكنه لا يوحى. فاذا اضفنا الى طريقة عرض المضمون الرديئة مواصفات الاساليب النثرية المعروفة من كثرة التفاصيل والعناية بالجزئيات والتكرار المل، وهي ظواهر تشيع في قصائد شعراء هذه المدرسة ادركنا درجة الهبوط الذي تبلغه القصيدة اذا ما توافرت لها نسب من هذه الاساليب^{٣١٢}

(١٢)

وتبقى بعد ذلك قضية هامة في بناء القصيدة نلاحظها في دواوين شعراء الاتجاه الكلاسي. فالقصيدة، بشكل عام، تفتقد الوحدة الموضوعية فتجيء حافلة بالاغراض العديدة والموضوعات المختلفة. وقد تبلغ عند الكاظمي عشرة اغراض وزيادة. نقرأ في قصيدته (رحلة مصر)^{٣١٣} وصفا للرحلة، وعتابا، وشكوى، وفخرا، وحماسة وسياسة، وحكمة، وغزلا، وحنينا،... الخ. وكثيرا ما نقرأ هذا التذييل لقصيدة الكاظمي «قال في اغراض» او «قال يتغزل ويذكر وطنه، ويصف ما ركب من الابل والخيول والمراكب البخارية»^{٣١٤}.

ولقد اكتشف الزهاوي ان باسطاعته ان يفك القصيدة الواحدة الى عدة قصائد، بعزل كل غرض ومنحه عنوانا خاصا وبذلك تنقسم القصيدة الواحدة الى عدد من القصائد المختلفة الاغراض، وهذا ما فعله في ديوانه المطبوع عام ١٩٢٤ بعنوان (ديوان الزهاوي)، فقصيدته (خطرات) جاءت موزعة تحت عناوين مختلفة (ليلي اطلي)^{٣١٥}، (اذا هلك)^{٣١٦} (من اجل ليلى واجلي)^{٣١٧}، (يا

(٣١١) مقدمة الديوان ص (ح) وانظر القصيدة على ص ٥٤ .

(٣١٢) انظر العناية بالتفاصيل والتكرار عند الرصافي (ديوانه) ٢٢ ، وانظر قصيدته (السجن في بغداد) ٤٢ وانظر تكرار (لو) سبع عشرة مرة ص ١٧٨ وانظر تكرار المعاني وتفصيلها ص ٤٣٥ ، وانظر التكرار اللفظي السيء عند الكاظمي ج ١ ١٨٣ و ج ٢ ص ٢٤٩ وانظر هذه السمات النثرية عند الزهاوي (ديوانه) ١٢ ، ١١٦ ، ١٤٧ و (الاوشال) ٤٠ ، ١٣٥ و (اللباب ٢٤٧ و (الكلم المنظوم) ٢٩ ، ٣٥ ، ١٢٧ ، ١٥٨ ، وانظر ديوان الشيبيني ٣٤ ، ١١٣ .

(٣١٣) أديوان ج ١ ص ٦٣ .

(٣١٤) انظر حاشية قصيدته (دعوني اجوب هذي الدياميم) ج ١ ص ٥٤ .

(٣١٥) الديوان ١١ .

(٣١٦) الديوان ٣٩ .

(٣١٧) الديوان ١٤٤ .

ولعل نظرة سريعة الى عناوين بعض قصائد الشعراء تكشف لنا مدى التزامهم بوحدة موضوعية، ففي ديوان الرصافي نقرأ هذه العناوين الفضفاضة (في مشهد الكائنات) (كلمة معتبر) (نحن والماضي) (نحن على منطاد) (مناجاة وشكوى) (خاطر شاعر) (نفثة مصدور).

ونقرأ للزهاوي هذه العناوين (نفثات) (حسرات) (سياحة العقل) (كلمة في الحياة) (الخير والشر) (الايام والاعوام) (شهقات) (ارسلت طرفي). وفي ديوان الشبيبي نقرأ (سوانح في الحب والحكمة) (في العراق) (في الشرق) (خاطر فلسفية) (خاطر اليوم اقوال غد واعمال ما بعد).

اما الكاظمي فقلما نعثر على عنوان محدد لقصيدته، ولذا اضطر ناشر الديوان ان يضع عنوان القصيدة شطرا من احد ابيات القصيدة مثل (وليس سواكم ايها العرب لي فخر) او (وقف الزمان الى سنك يشير).

وبالرغم من ان عنوان القصيدة لا يقدم انطبعا واضحا واستنتاجا مسبقا لمضمونها، الا ان هؤلاء الشعراء كانوا ينطلقون في وضع عناوين قصائدهم - في الاغلب - من المفهوم البلاغي القديم والقاتل (ان احسن الوصف ما يصور لك الموصوف كائنك تراه). ومن هنا حاول الشعراء ان يصوغوا عناوين قصائدهم واسعة فضفاضة توحى بأكثر من غرض واحد.

والنتائج التي تترتب على فقدان الوحدة الموضوعية خطيرة في العمل الشعري: اولها - ان غياب هذه الوحدة يتبعه بالضرورة تشتت عام يصيب البناء كله، لا من حيث استجلاء الغرض واستقصائه والارتباط به، وانما من حيث تسلسل الصور ونموها ومن ثم تأثيرها المفاجيء المستمر في التوصيل، بمعنى ان القصيدة بنية حية متنامية تقوم فيها الصورة مقام العنصر الحيوي الفعال الذي يستخدمه الشاعر وينميه ويطوره، فاذا انتقل من موضوع الى آخر فان عملية النمو لا بد وان تقطع وتتوقف، لان فكرة جديدة يريد ان يتناولها الشاعر ضمن بناء القصيدة ذاته، ومن ثم فهو مضطر الى لصق الصور في سياق القصيدة وبذلك تجيء هذه الصور مصنوعة ومزينة للقصيدة وليست نابعة من مجراها وجوها العام.

والاخطر من ذلك ان القصيدة لم تعد تعني تجربة محددة لها نهاية محتومة يحس بها الشاعر وكأنه قد فرغ من توتر حاد كان يجيش به صدره.

فلا بد له من ان يقف بشكل حاسم وبذلك يقفل نهاية قصيدته اقفالا خاصا يوحى بانتهاء التجربة. هذا اذا كان مفهومنا عن عملية الخلق الفني باعتبارها مجموعة من الوثبات والومضات قد تدهم الشاعر وتفقأه^{٣١٨} اما اذا كان المفهوم ان الشاعر (قائل فصيح) يجيد القول في كل وقت وفي كل غرض فانه من الممكن ان نتصور امتداد القصيدة واتساعها حتى تبلغ مئات الابيات، وهو ما يسمى عادة بـ (طول النفس) . ويتميز الكاظمي - بين زملائه - بطول النفس هذا حتى لتبلغ قصيدته المائة بيت عدا^{٣١٩}. ولن نستغرب بعد ذلك اذا بلغت قصيدة الزهاوي (ثورة في الجحيم) ٤٣٣ بيتا^{٣٢٠} . ولكننا حين ندقق النظر في هذه القصائد فسنجد دون شك ان الشاعر قد حشر فيها عشرات الموضوعات وراح يكرر المعنى الواحد مرات عديدة . وبدلا من عملية تكثيف المعاني وتركيزها واختصارها بالرموز والاشارات ، فان الشاعر الكلاسي يفعل العكس فيمطط المعاني ويسطحها باحداثه مجموعة من التراكمات في الصور والتكديس في المعاني واستقصاء التفاصيل والجزئيات في الحدث والمؤثر حتى ليشك المتلقي شكاً كبيراً في ان تكون هناك معاناة حقيقية او تجربة شعرية وراء هذا العمل كله . والاهم من ذلك اننا سوف نكتشف ان البيت الاخير في قصيدة الكاظمي - طويل النفس - او الشبيبي - الذي يمتاز بين زملائه بقصر النفس - لا يعني ان القصيدة انتهت نهايتها الحاسمة ، وانما يمكن اضافة ابيات جديدة واغراض اخرى وهو ما ينسجم مع القصيدة ذات النهاية المفتوحة المفتحة لوحدها الموضوعية ، لاسيما وان وحدة البيت هي الوحدة المتحركة في البناء ، والروابط ما بين بيت وآخر واهية او في حكم المنعقدة ، لان حروف العطف لا تستطيع انتشارال بناء القصيدة من وهدة التمزق والتفكك .

(١٣)

القصيدة بناء فني متكامل، وتركيبية نادرة تنصهر فيها مجموعة العناصر المكونة ولذا فان ما يفترض في تقسيمها الى (شكل) و (مضمون) عملية فيها كثير من التعسف والفرض على العمل الشعري. ومعنى ذلك ان اي تغيير يصيب احد عناصرها لا بد ان يؤدي الى تغيير في العناصر الاخرى. فاذا كنا قد وجدنا ان تطورا معينا قد اصاب مضمون القصيدة عند شعراء الاتجاه الكلاسي، فلا بد ان يكون الشكل قد تأثر هو الآخر. لكننا وجدنا ان التطور الذي حدث للمضمون لم يكن كبيرا، اذ جاء تطورا في الدرجة لا في النوعية.

(٣١٩) العنقريه في الفن - مصطفى سويف . الطبعة الثانية ١٩٧٢ ص ٨٤ .

(٣٢٠) معظم قصائد الكاظمي تبلغ المائة ، وقد تزيد عليها بكثير .

وحتى هذه الدرجة لم تكن عالية، فقد ظلت معظم اغراض الشعر كما هي في معظم الاحوال، كالوصف والمديح والغزل والهجاء. والاهم من ذلك ان رؤية الشاعر ذاتها لم تتغير، فهو ما زال يعيد ترتيب نفسه وجدانه وفقا للظاهر والمؤثر. وما زال يهرب من طرح وجدانه وأحاسيسه الذاتية، كما ان نظرتة الى التجربة والوجود ما زالت نظرة (القائل الفصيح) وليست (المعاناة في حدود التجربة الذاتية).

وحين نبحث عن الجانب الذاتي عند الشاعر الكلاسي فسنجد في اغلب الاحيان متواريا وراء ثقافته التقليدية وموروثه الضخم، يطل من خلاله على الاشياء والمؤثرات. وهكذا كان طبيعيا ان نجد الشاعر الكلاسي حريصا كل الحرص على محاكاة نماذج الموروث اتكاء وحفظا وتقليدا. فهو من جهة يقدر هذا الموروث واضعا اياه في اعلى مراتب العظمة والجودة، ومن جهة اخرى، فان الشاعر التقليدي - لا يتمتع بميزات الافذاذ والعباقرة - لا يتمكن من الخروج على نماذج الموروث خروجا كبيرا في محاولة ايجاد تقاليد جديدة وانماط جريئة في الفن، خاصة وان شعراء العراق كانوا قد وقفوا من الشعر الاوروبي موقف العناد والرفض والمعارضة التامة.

وسيكون من غير النافع لأية دراسة لشعراء هذه المدرسة الاعتماد على دعاواهم في تعاملهم مع الموروث، فهم يزعمون جميعا انهم لم يقلدوا احدا، وانهم مبتكرون اصلا يقول الزهاوي:

فيه الى اليوم ما قلدت من احد وما على غير نفسي فيه متكلي
ويزعم الشيببي « ... اما انا فلم اتأثر بشاعر عربي او غربي » ٣٢١ .
والكاظمي اكثرهم ادعاء، يذكرنا في دعاواه بشاعر القرون المظلمة، زاعما انه جاء بقصائد لم يجيء بها حسان بن ثابت ولا بشار ولا ابو نواس ٣٢٢ وان جريرا والفرزدق لا يلحقان بكلمه ٣٢٣، ويقف المهلهل والاخلط وجرول والوليد دون عظمة قصائده. ٣٢٤

ان دراسة متأنية لقصائد هؤلاء الشعراء سوف لن توضح لنا تأثرهم وتقليدهم واستيحاءهم المؤكد لنماذج مشهورة في الشعر القديم وحسب، فتلك قضية مسلم بها، وانما تكشف لنا مدى درجة التقليد التي زاولوا بها هذا

(٣٢١) الاوشال ٢٩٣ - ٣١٧ .

(٣٢٢) آراء في الشعر والقصة - خضر الولي ص ٨ .

(٣٢٣) انظر الديوان ج ١ ص ١٢٤ .

(٣٢٤) الديوان ج ١ ص ٢١٠ .

. ان نظرة تحليلية سريعة لهذه الاحصائية تؤكد لنا ان تأثر هؤلاء الشعراء بشعر العصر العباسي اكثر من سواء من عصور الشعر العربي. ولعل تفسير ذلك يعود الى ان القصيدة العباسية كانت قد تخلصت من كثير مما حفلت به القصيدة الجاهلية من تقاليد غير اساسية، كخروجها على عمود الشعر، وبعدها عن الحوشي والغريب وميلها عموماً نحو السهولة والسلاسة مع فخامة التراكيب وجزالتها، فضلاً عما طرأ على خيال الشعراء ومعانيهم وصورهم بحكم الاختلاف الزمني والمكاني. كذلك فانهم لم يغفلوا عصور الشعر الاخرى كالجاهلي والاسلامي، اذ جاءت القصائد المحتذاة قليلة ونادرة.

ويتميز المتنبي عن غيره من شعراء العصر العباسي عند هؤلاء الشعراء، فنسبة النماذج التي جاءت عند الزهاوي متأثرة بشعر المتنبي تبلغ ٣٥٪، بينما ترتفع عند الشيبيني لتصل الى ٣٨٪ ثم تزيد عند الرصافي لتبلغ ٤٥٪ وتصل عند الكاظمي الى ٦٠٪. ولعل ارتفاع هذه النسب في دواوين الشعراء لا يحتاج الى استفاضة في التعليل. فالمتنبي كما قيل عنه (ملاً الدنيا وشغل الناس). ولعل روح الحكمة المذهلة والتجارب الانسانية العميقة التي تركت بصماتها على نسيجه الشعري ليست هي وحدها التي دفعت بشعراء الاتجاه الكلاسي الى احتذاء قصائده وتقليدها، اذ نجد الحكمة - على سذاجتها وتفاهتها احياناً - تشيع في قصائدهم، وانما يضاف الى ذلك ان شعر المتنبي في صياغته الرائعة المحكمة ليعد - في رأينا - اعلی نموذج للصياغة الشعرية عند العرب. ومن هنا تجيء الصعوبة في التعامل مع شعره استحياء وتقليداً. ولعل اختيارهم المتنبي نموذجاً مفضلاً للمحاكاة والاستحياء جاء بسبب شهرته عند جمهور القراء ومحبي الشعر، وللحظوة التي نالها بين شعراء العربية في اسلوبه الشعري الطاعني ولشخصيته الممثلة لدلالات متعددة فهو الشاعر، والفارس، والمتمرد والطموح المعتز بكرامته وفنه، فضلاً عن ان اسلوبه متميز شديد البريق ونسيجه شديد الأسر لا يمكن للعين ان تخطئه. لذلك يبدو تأثر هؤلاء الشعراء بقصائده واضحا شديد الوضوح، فاذا ما حاول احدهم الهروب من جناحه العريض وقبضته الآسرة وقع في موسيقاه الخاصة وقوافيه المختارة. فقصيدة الزهاوي (شكوى) ٣٢٥.

أني كل يوم رحلة وتغرب وسعسي لادرأك المعيشة متعب

تنقل لنا اصداً موسيقى المتنبي وقوافيه في قصيدته الشهيرة ذات

المطلع:

اغالب فيك الشوق والشوق اغلؤ واعجب من ذا الهجر والوصل اعجب

وقصيدته (مقتل ليلي والربيع) ٣٢٦ التي يقول في مطلعها:
ان الربيع لسيد الازمان فيه تتم لاذة الانسان
اتكاء واضح على قصيدة المتنبي المعروفة:
الرأي قبل شجاعة الشجعان هو اول وهي المحل الثاني
لا سيما في مقاطع وصف الفروسية التي ابداهها (سعد) في قصيدة
الزهاوي.

وقصيدته (كأن الشرق ليس له فم) ٣٢٧، نحس فيها تقسيمات المتنبي
للبيت في استخدام الضوء والظلام . يقول المتنبي:
بفرع يعيد الليل والصبح نير . ووجه يعيد الصبح والليل مظلم
فيقول الزهاوي:

مضى زمن للعلم والشرق زاهر على عهده والغرب إذ ذاك مظلم
ونسمع انغام المتنبي ونقرأ قوافيه في مجموعة من قصائد الرصافي،
فقصيدته (خاطر شاعر) ٣٢٨:

لعمرك ما كل انكسار له جبر ولا كل سر يستطيع به الجهر
انما جاءت معارضة في الموسيقى والقوافي لرأيتين شهيرتين للمتنبي
الاولى:

اريقك ام ماء الغمامة ام خمر بفي برود وهي في كبدي جمر
والثانية:

اطاعن خيلا من فوارسها الدهر وحيدا وما قولي كذا ومعني الصبر
ولعل اسوأ ما فعله الرصافي في هذا الاتكاء الموسيقي ما نقرأه في
قصيدته الرديئة التي عنوانها (ابو الطيب المتنبي) ٣٢٩:

كان ابو الطيب امرأ قوله بيتكر الشعر مذكيا شعله
اذ كان فيها متكلفا غاية التكلف في التوقيع على انغام قصيدة منسرجية

(٣٢٦) الكلم المنظوم ٦٩ .

(٣٢٧) الكلم المنظوم ص ١٥٢ .

(٣٢٨) الديوان ١٨٢ .

(٣٢٩) الديوان ٢٧٤ .

للمتنبي غير مشهورة مطلعها:
لا تحسبوا ربكم ولا تالله أول حي فراقكم قتله ٢٣٠
وللشبيبي قصيدة دالية مطلعها:
فهامتا عيني وعينك لحظة وادركتا ان القلوب شواهد ٢٣١
اتكأ فيها على موسيقى وقوافي دالية المتنبي المعروفة:
عوادل ذات الخال في حواسد وان ضجيج الخود مني لماجد
على ان هؤلاء الشعراء لم يكتفوا بالتوقيع على موسيقى المتنبي واستعارة
قوافيه، وانما هم ينظرون الى قصيدته نظرا شديدا او (يغيرون عليها اغارة)
كما يقول القدماء، متكئين على جوها العام، وعلى صورها ومعانيها. فقصيدة
الزهاوي (محرم) ٣٣٢ ذات المطلع:
يبشر بالعام الجديد محرم وينعته كل بما هو يزعم
وقد نظر فيها نظرا شديدا الى اجواء ميمية المتنبي التي كانت آخر
قصائده لسيف الدولة:
عقبى اليمين على عقبى الوغى ندم ماذا يزيدك في اقدامك القسم
وفي قصيدته (كلمات) ٣٣٣ ذات المطلع:
حياة ولكن الحياة تزول ودينا ولكن البقاء قليل
نتلمس روح المتنبي واجواءه فضلا عن موسيقاه في قصيدته الشهيرة:
ليالي بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل
ففي البيت الثاني من قصيدة الزهاوي التفات واضح ونظر شديد الى
مطلع المتنبي، اذ يقول الزهاوي:
ودهر طويل ما له من نهاية ولكن فيه العيش ليس يطول
وللرصافي هذا النظر الشديد الى اجواء المتنبي، فقصيدته (ام
اليتيم) ٣٣٤:

(٢٣٠) ديوان المتنبي - شرح العكبري ج ٣ ص ٢٦٤ .

(٢٣١) الديوان ١٢٣ .

(٢٣٢) النملة ١٠ .

(٢٣٣) النملة ٢٨ .

(٢٣٤) الديوان ٣٩ .

رمت مسمعي ليلا بأنة مؤلم فألقت فؤادي بين انياب ضيغم
تذكرنا بنظر الشاعر الى جو ميمية المتنبي:

فراق ومن فارقت غير مذمم وام ومن يمتت خير ميمم
وكذلك في قصيدته (الى غرة آل السعدون) ٣٣٥:

أعبد المحسن السعدون اني اراك مناسط اسباب الرجاء ٣٣٦
وفيهما شكوى وعتاب ومديح يشبه - مع الفارق الكبير - شكوى المتنبي
وعتابه ومدحه للحسين بن اسحق التنوخي في همزيتة التي اولها :

أتنكر يا ابن اسحق إخائي وتحسب ماء غيري في إنائي
وللشبيبي قصيدة بعنوان (الهزار الشاعر) ٣٣٧، فيها برم وشكوى
وضيق يقول في اولها:

بي مثل ما بك ايها المترنم زدني فاني الشاعر المتألم
تذكرنا بميمية المتنبي الشهيرة التي قالها في هجاء ابن كيغلغ، معبرا عن
ضيقه بهؤلاء الجهلاء والتافهين ممن لا يعرفون للشعر قيمته:

لهوى النفوس جريرة لا تعلم عرضا نظرت وخلت اني اسلم ٣٣٨
اما الكاظمي فلا يكتفي بالعيش في اجواء قصيدة المتنبي، وانما يذهب
الى محاكاتها ومعارضتها بل والاغارة عليها. وله في ذلك جملة من القصائد.
ومنها قصيدته (ذكرى الفتوح) ٣٣٩ ذات المطلع:

عسى بغداد يوقظها بياني فتقرأ فيه ابكار المعاني
عارض فيها قصيدة المتنبي المعروفة:

مغاني الشعب طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان
وللكاظمي اربع قصائد جاءت كلها على بحر الكامل وروي اللام
المكسور وتكاد تكرر غرضا واحدا هو التعريض بالعثمانيين والافتخار بالعرب
في عتاب وشكوى، وفيها جميعا استوحى قصيدة واحدة للمتنبي مطلعها:

(٣٣٥) الديوان ٢١٨.

(٣٣٦) ديوان المتنبي ج ١ ص ٩ .

(٣٣٧) الديوان ١٦٠ .

(٣٣٨) ديوان المتنبي ج ٢ ص ١٢١ .

(٣٣٩) الديوان ج ١ ص ١٢٨ .

أثلاث فانا ايها الطلل نبكي وترزم تحتنا الابل ٣٤٠

والواقع فإن القسم الاعظم من تأثر هؤلاء الشعراء بالمتنبي جاء معبرا عن تقليد ومحاكاة قافية ووزنا وغرضا في بعض الاحيان ونقلا لبعض الصور والاجواء من اشهر قصائد المتنبي الذائعة، كميمته الشهيرة التي عاتب فيها سيف الدولة:

واحر قلباه ممن قلبه شيم ومن بجسمي وحالي عنده سقم
فقد عارضها الزهاوي في قصيدتين الاولى (ابنيها وتهدم) ٣٤١ التي
يبدأها بأحد مطالع المتنبي فيقول:
لا مال عندي اقصوه ولا نعم الا أمانسي ابنيها وتهدم
وهو ترديد لقول المتنبي:

لا خيل عندك تهديها ولا مال فليسعد النطق ان لم تسعد الحال
فقد غير (الخيل) بـ (المال) وغير (المال) بـ (النعم) كما حاول ان يضع
(الاماني) موضع (النطق). ثم يلتفت الى النموذج الاساسي للمحاكاة وهو
الميمية فيجمع منها كثيرا من الصور والمعاني، يأخذ قول المتنبي:
شر البلاد بلاد لا صديق بها وشر ما يكسب الانسان ما يصم
فيقول الزهاوي وقد اختلف بيت المتنبي:

ليت الجهالة ذمت من بني وطني اوليت ما يصم الاقوام لا يصم
ويأخذ قول المتنبي حين عاتب سيف الدولة طالبا اقتسام المكانة عنده
بقدر ما يحمله كل محب له:

ان كان يجمعنا حب لغرته فليت انا بقدر الحب نقسم
ليقول الزهاوي وقد احوال بيت المتنبي الرائع في تركيزه المعنى وفي قوة
المفاجأة فيه، الى هذا التمني التقريري البارد:

(٣٤٠) ديوان المتنبي ج ٣ ص ٢٩٩ . اما قصائد الكاظمي فهي (يرضون والرحمن في غضب) ج ١ ص ١٤١ و (ليت الانام جميعهم عرب) ١٤٤ و (كذبوا فكم وعدوا) ١٤٧ و (ما عنك يا اوطاننا بدل) ١٥٠ . وللكاظمي قصائد كثيرة حاكي فيها المتنبي منها (وليس سواكم ايها العرب لي فخر) ج ١ ص ١٩١ عارض فيها رائية المتنبي (اطاعن خيلا من فوارسها الدهر) ، المتنبي ج ٢ ص ١٤٨ . وقصيدة الكاظمي (تحية الدستور) ج ٢ ص ١٢٥ حاكي فيها قافية المتنبي ج ٢ ص ٣٤١ .

(٣٤١) الديوان ١٩٤

ليت الذي حاز بعض الناس من نشب على مصالح كل الناس ينقسم
ويعبث بقول المتنبي المشحون بطاقة غامضة تترك قارئه يعمل خياله
وذنه في هذا التهديد المثير:

لئن تركن ضميرا عن ميامنا ليحدثن لن ودعتهم ندم
فيقول في شكوى منفرة وشعور - عرف به الزهاوي - بالاستلاب
والضعف:

لا سامح الله ناسا من بني وطني داسوا بأرجلهم حقي وما ندموا
ثم يطاول المتنبي في حكمته المعبرة عن تجاربه الشخصية العنيفة التي
عرفناها له، حين يخاطب سيف الدولة بهذا الخطاب العنيف:

وما انتفاع اخي الدنيا بناظره اذا استوت عنده الانوار والظلم
فيسقط الزهاوي في تناولوه، دون اي شيء من ذلك، وهو يقرر بدهية
معروفة:

تفاوت العلم والجهل القسيم له كما تفاوتت الانوار والظلم
وفي مثل هذه المحاكاة جاءت قصيدته الثانية ٣٤٢:

وكما وضع الزهاوي نفسه هذا الموضع الذي لا يحسد عليه كذلك فعل
الرصافي في ثلاث قصائد، وهو يحاول جاهدا ان يعارض ميمية المتنبي نفسها
فاذا هو يسقط في قبضة المتنبي، وعندما يحس الاختناق يحاول الفرار منها فلا
يجد امامه سوى وهاد النثرية الباردة والتقريبية المنفرة والمبالغات الممجوجة،
نلمس ذلك في قصائده (في معرض السيف) ٣٤٣ و (العلم والعلم) ٣٤٤ و (السجايا
فوق العلم والعلم) ٣٤٥. وفي الاخيرة ينقل ابيات المتنبي نقلا غير امين، فاذا ما
حاول الخروج من تحت جناحه ببعض الاضافات ركي الشطط، ولا سيما وان
الرصافي هو الآخر يخاطب اميرا من آل اربلان. نراه يقول:

من مبلغ للامير الشهم مألكة كالشمس تشرق الا انها كلم
ويغض النظر عن هذه (الرسالة - المألكة) التي يريد ابلاغها للامير، فان
تغييره تشبيه المتنبي لكلماته بالدر الى الشمس لم ينجح في الوصول الى تلك

(٣٤٢) (في اذانهم صم) الديوان ٢٢١ .

(٣٤٣) الديوان ٣٩٩ .

(٣٤٤) الديوان ٤٤٣ .

(٣٤٥) الديوان ٤٥٥ .

العلاقات التي اقامها المتنبي باقتداره المعروف، ما بين الشعر والعتاب والدر فقال:

هذا عتابك الا انه مقة قد ضمن الدر الا انه كلم
ومثل ذلك قوله:

يا عادلا كاسمه لا تنس مظلمتي عندي خصوم وما عندي لهم حكم
واين هذا من مفاجأة المتنبي، سواء في تخصيص حالته او في النهاية غير المتوقعة:

يا اعدل الناس الا في معاملتي فيك الخصام وانت الخصم والحكم
اما الكاظمي فقد عارض هذه الميمية ذاتها في قصيدته (حرب المجد والشرف) ٣٤٦ التي جاءت تضج بالخطابة والوعظ والارشاد كقوله :
شيموا العزائم وانضوا من مضاربها فللعزائم يعنو السيف والقلم
ثم راح يمتط ابيات المتنبي ويكرر معانيها في نثرية سقيمة حتى وصل بها الى مائة وخمسة واربعين بيتا..

وهكذا لم يستطع هؤلاء الشعراء ان يتخلصوا من اسر المتنبي وبناء قصيدته المحكم وصوره النافذة واجوائه العميقة. فلم يستطيعوا ادراك اسرار فنه على الرغم من محاولاتهم الكثيرة. فالزهاوي يجهد نفسه في ثلاث قصائد لحاكاة دالية المتنبي الذائعة الصيت في هجاء كافور:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى ام لأمر فيك تجديد
ولكنه يسقط دون ذلك ٣٤٧ وكذا جاءت معارضاته الكثيرة لقصائد المتنبي ٣٤٨.

ولا يختلف الشيبيني عن الزهاوي في بعض قصائده التي عارض مقلدا قصائد المتنبي، امثال (سراب الآمال) ٣٤٩ و (ذكرى شاعر) ٣٥٠ وفي الثانية

(٣٤٦) الديوان ج ١ ص ٩٩ .

(٣٤٧) وقصائد الزهاوي (كلها سود) الاوشال ١٢٧ و(الشعر) الاوشال ١٢٨ و(في الشاعر الشعبي) ١٦٩ .

(٣٤٨) وهي كثيرة ، منها : (يا عدل) الكلم المنظوم ٢٨ عارض لامية المتنبي ج ٣ ص ٢٢١ ، و(يا سليمي) الكلم ٤٩ عارض فيها دالية المتنبي ج ١ ص ٣١٣ و(في العراق مقامي) الديوان ٣٥١ اتكاء على ميمية المتنبي ج ٤ ص ٦ . وغيرها كثير .

(٣٤٩) الديوان ١٠٠ عارض فيها لامية المتنبي (اجاب دمعى وما الداعي سوى طلل) ج ٣ ص ٧٤ (٣٥٠) الديوان ١٩٣ .

يحاول الشببي ان يتخلص من سيطرة المتنبي فيعمد الى تغيير الوزن . فدالية المتنبي:

عواذل ذات الخال في حواسد وان ضجيج الخود مني لماجد
قد جاءت من الطويل على الضرب المقبوض، بينما جاءت قصيدة الشببي:

يا قلب عادك من دمشق عائد والذكرينات من الحبيب تعاود
قد جاءت من الكامل على الضرب التام. لكن ذلك لم يقلل من تأثير صور المتنبي وصياغته وقوة احكام نسجه على قصيدة الشببي.

وهذه المحاولة نجدها عند الرصافي ايضا في بعض قصائده: منها قصيدته (في يوم ابي غازي)^{٣٥١} فقد جاءت من بحر الوافر في هذه التقريرية المضحكة:

أبو غازي قضى فاقيم غازي فأنطقنا التهاني والتعازي
بينما جاءت قصيدة المتنبي من بحر الخفيف:

كفرندي فرند سيفي الجراز لذة العين عدة للبراز^{٣٥٢}

لكن ذلك لم يمنع الرصافي من الاغارة على قوافي المتنبي واحدة واحدة وان يقطع صوره اقتطاعا، على الرغم من ان قصيدة المتنبي تلك لا تعد من جيد شعره ان لم نقل من رديئه، اذ اضطر ابو الطيب الى ان يدخل (الخازبان) و(سكر الاهواز) و(ابرواز) في قوافيه. لكن هذا التغيير لم يؤثر كثيرا في عملية الاحتذاء والاتكاء والنظر الشديد الى قصائد المتنبي سواء غير الوزن ام وقع عليه توقيعاً تاماً امثال قصائده (السفر في الاتومبيل)^{٣٥٣} و(الاحسان)^{٣٥٤} و(بين تونس وبغداد)^{٣٥٥} و(ذكرى الرجال)^{٣٥٦} و(في منتدى التهذيب)^{٣٥٧} و(اليتيم في العيد)^{٣٥٨} و(الدهر والحقيقة).^{٣٥٩} وهكذا، فقد بدأ تأثير المتنبي قويا وواضحا في قصائد هؤلاء الشعراء. واذا كانوا قد قصرُوا عن التحليق في

(٣٥١) الديوان ٢٢٤ .

(٣٥٢) ديوان المتنبي ج ٢ ص ١٧٣ .

(٣٥٣) الديوان ٢١١ حاكي بائية المتنبي (من الجأذر في زي الاعاريب) ج ١ ص ١٥٩ .

(٣٥٤) الديوان ٢٢٣ حاكي نونية المتنبي (الحب ما منع الكلام الاسنا) ج ٤ ص ١٩٥ .

(٣٥٥) الديوان ١٣٤ حاكي دالية المتنبي (احاد ام سداس في احاد) ج ١ ص ٣٥٣ .

(٣٥٦) الديوان ٣٠٨ حاكي دالية المتنبي (عواذل ذات الخال في حواسد) ج ١ ص ٢٦٨ .

(٣٥٧) الديوان ٧٦ حاكي دالية المتنبي (لكل امرء من دهره ما تعودا) ج ١ ص ٢٨١ .

(٣٥٨) الديوان ٥٨ حاكي عينية المتنبي (حشاشة نفس ودعت يوم ودعوا) ج ٢ ص ٢٣٥ .

(٣٥٩) الديوان ٤٧ حاكي قافية المتنبي (تذكرت ما بين العنيد وبارق) ج ٢ ص ١٧

سمائه فلأنهم لم يكونوا يمتلكون بطبيعة الحال قدراته الكبيرة وحساسيته
المرهفة واقتداره اللغوي المشهور.

(١٤)

وفي الاحصائية، تلتفت نظرنا نسبة عالية نجدها تحت الحقل الذي
اسميناه (التأثر بأكثر من شاعر). ومعنى ذلك أن الشاعر التقليدي نتيجة
لتمرسه بالاطلاع على الموروث واعجابه الدائب به، تتركز في ذهنه مجموعة من
النماذج المتشابهة. ومن هنا يجمع بين صورها ومعانيها حين يضع قصيدته،
فهو لا يحاكي قصيدة واحدة بعينها، انما هو يستعين بأكثر من قصيدة في
الموسيقى والقوافي وفي الصور والمعاني. والملفت للنظر أن محاولات الشعراء
الجمع بين أكثر من قصيدة واحدة يحتذونها، لم تفلت أيضا من جناح المتنبي،
فهو القاسم المشترك بين مجموعات الشعراء الذين يجتمعون في قصيدة الشاعر
التقليدي. فالزهاوي يجمع بين أكثر من قصيدة دالية مشهورة من بحر
الخفيف في قصيدته (احساساتي) ٣٦٠. الاولى دالية محمد بن مناذر في رثاء
عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفي الذي كان به صبا، ومطلعها:

كل حي لاقى الحمام فمودي ما لحي مؤمل من خلود ٣٦١
والثانية دالية المتنبي المشهورة:

كم قتيل كما قتلت شهيد ببياض الطلي وجر الخدود
كما خالس النظر الى داليات أخرى تذكرنا بها قصيدته، منها دالية ابي
زبيد الطائي:

ان طول الحياة غير سعود وضلال تأميل طول الخلود ٣٦٢
كما نظر الى دالية البحتري المعروفة في محمد بن عبد الملك الزيات، ذات
المطلع:

بعض هذا العتاب والتفنيد ليس ذم الوفاء. بالمحمود ٣٦٣

(٣٦٠) الاوشال ٢٠٥ .

(٣٦١) الكامل - لابي العباس المبرد . ط . اوريا . لايبزك . ص ٧٤٧ - ٧٤٩ .

(٣٦٢) انظرها في (جمهرة اشعار العرب) لابي زيد محمد بن ابي الخطاب القرشي - مطبعة بولاق -

الطبعة الاولى ١٣٠٨ ص ١٢٨ .

(٣٦٣) ديوانه - مصر ١٩١١ . ج ١ ص ٢٠٤ - ٢٠٦ .

يقول ابن منذر:

ولعين مطروقة ابدأ قا ل لها الدهر لا تقري وجودي

فيقول الزهاوي:

يا أمانى فارقيني ويسا نف س وداعا ويسا حشاشة جودي

ويقول ابن منذر:

كنت لي عصمة وكنت سماء بك تحيا ارضي ويخضر عودي

فيقول الزهاوي:

ولعل الصبا تمر رخاء فوق ملحودتي فيخضر عودي

ويقول المتنبي:

كل خمصانة ارق من الخمر بقلب اقصى من الجلود

فيغير الزهاوي (القلب) الى (الوجه) فيقول:

واذا ما قسوا عليك فلاقهم بوجه اقصى من الجلود

واذا كان الزهاوي قد اعتمد قصيدتي أبي زييد وابن منذر في اجوائهما
الراثية الحزينة بما يتفق مع موضوع قصيدته، فانه ولا شك انتفع بقوافي
القصائد الأخرى ذوات الروي الواحد والوزن الواحد. ومن هنا يمكننا تفسير
استطالة قصيدة الزهاوي وبلوغها مائة وسبعة ابيات.

ومثل ذلك جاءت قصيدته (تطور في الجمد) ٣٦٤ ذات المطلع:

ما حياة قديمها غير باد لك الا تطور في الجمد

اعتمد فيها اجواء التأمل عند أبي العلاء في داليته المشهورة:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شاد

ثم خالس النظر الى دالية المتنبي:

حسم الصلح ما اشتتهه الاعادي وأذاغته ألسن الحساد ٣٦٥

(٣٦٤) الاوشال ١٧٧ .

(٣٦٥) ديوان المتنبي ج ٢ ص ٣١ .

والى دالية أبي تمام ذات المطلع:

سعدت غربة النوى بسعاد فهي طوع الاتهام والانجاد^{٣٦٦}

فأفاد منهما بعض قوافيهما وصورهما ولم يدم النظر اليهما طويلا بسبب اختلاف موضوعيهما اذ قال المتنبي قصيدته حين اصطاح ابن الاخشيد مع كافور، وقال أبو تمام قصيدته في مدح القاضي ابن أبي دؤاد واستعطافه.

وللزهاوي مجموعة من القصائد تمثل ظاهرة الجمع بين أكثر من قصيدة في التأثر والاحتذاء، منها قصيدته (الى مصر)^{٣٦٧} حيث جمع فيها رائيات أبي تمام (كذا فليجل الخطب وليقدح الأمر) والمتنبي (اطاعن خيلا من فوارسها الدهر) وأبي ذؤيب الهذلي (عجبت لسعي الدهر) وأبي فراس الحمداني (أراك عصي الدمع).

وجاءت قصيدته المطولة (النائحة) جامعة في تأثرها بين لامية السموال ابن عدياء (إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه) ولامية أبي فراس الحمداني (مصابي جليل والعزاء جميل). والزهاوي معروف بتجميع القوافي من مختلف الدواوين حين يكتب مطولاته، يقول الجواهري، وكان قد رافقه وتلمذ عليه بضع سنوات «... دخلت عليه بضع مرات في وقت مزاولته النظم فرأيت منظرها على حصير وحوله عشرات الدواوين مفتوحة مؤثر فيها على قصائد من وزن القصيدة التي ينظمها وقافيتها، وربما كان الموضوع قريبا جدا من الموضوع الذي هو فيه»^{٣٦٨}.

ولعلنا لا نعجب كثيرا اذا ما بلغت قصيدة الزهاوي (مشهد السماء)^{٣٦٩} مائة وسبعة وتسعين بيتا، فقد نظر الى دواوين الشعر العباسي واختار القصائد ذات الروي المهموز المكسور من بحر الخفيف، فكان أن جمع همزية ابن الرومي المطولة:

يا أخي اين ريع ذاك الاخاء اين ما كان بيننا من صفاء^{٣٧٠}
وهمزية بشار ذات المطلع:

حييا صاحبني ام العلاء واحذرا طرف عينها الحوراء^{٣٧١}

(٣٦٦) ديوانه ط. بيروت ١٨٨٩ تحقيق ونشر شاهين عطية ص ٧٠ .
(٣٦٧) الديوان ٣٦٩

(٣٦٨) مجلة الاديب العراقي - العدد الثالث لسنة ١٩٦١ .

(٣٦٩) الديوان ١٣٥ - ١٤٤

(٣٧٠) ديوان ابن الرومي - تصنيف كامل كيلاني ص ٣٧ .

(٣٧١) ديوانه - تحقيق الطاهر بن عاشور ج ١ ص ١٠٧ .

وهمزية أبي الطيب ذات المطلع:

انما التهئات للاكفاء ولن يدني من البعداء ٣٧٢
ولسنا بحاجة الى من يخبرنا عن الرصافي وطريقته في نشر الدواوين
والتأشير على القصائد المتشابهة. فقصيدته (الأرض) ٣٧٣ ذات المطلع:
بني الارض هل من سامع فأبئه حديث بصير بالحقيقة عالم
تكشف لنا ذلك بوضوح. فلقد نظر الى ميمية بشار التي يقول فيها:
أبا جعفر ما طيب عيش بدائم ولا سالم عما قليل بسالم ٣٧٤
ثم الى ميمية المتنبي:
انا لائمى ان كنت وقت اللوائم علمت بما بي بين تلك المعالم ٣٧٥
ثم يستعين بمجموعة من ميميات الفرزدق المؤسسة. وهي كثيرة،
وبخاصة قصيدته في هجاء عامر بن صعصعة والتي اولها:
سيبلغ عني غدوة الريح انها مسيرة شهر للرياح الهواجم ٣٧٦
ويلتقط الرصافي صورة (الرياح الهواجم) فيقول:
ولا بد أن تجتث يوما جذورها وتقلعها احدى الرياح الهواجم
كذلك تكشف لنا قصيدته (ذكرى الكاظمي) ٣٧٧ التي اولها:
ليس في غاية الحياة البقاء فلذا خاب في الخلود الرجاء
انه نظر الى همزية عبيد الله بن قيس الرقيات المضمومة ذات المطلع:
اقفرت من آل عبد كداء فكدى فالبركن فالبطحاء ٣٧٨
كما استعان بهمزية البوصيري المعروفة (كيف ترقى رقيق الانبياء)
مستكملا بها قوافيه.

(٣٧٢) ديوان المتنبي ج ١ ص ٢٢ .

(٣٧٣) الديوان ١٤٣ .

(٣٧٤) الاغاني . ط. دار الكتب المصرية ١٩٢٩ ج ٣ ص ١١٣ . وانظرها في (ديوان شعر بشار) جمعه وحققه السيد بدر الدين العلوي . بيروت ١٩٦٣ ص ٢٠١ .

(٣٧٥) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١١٠ .

(٣٧٦) ديوان الفرزدق . جمع وتعليق عبد الله اسماعيل الصاوي ج ٢ ص ٨١٥ .

(٣٧٧) الديوان ٣٢٧ .

(٣٧٨) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم ص ٨٧ .

وللشبيبي خمس محاولات من هذا النوع، نكتفي بالإشارة الى نموذج منها. ففي قصيدته (صيداء) ٣٧٩ يستعين بمجموعة من الرائيات المعروفة في التراث، لكنه يمتاز عن بقية شعراء هذه المدرسة، بتمثلها بشكل أكثر جودة وادق استعمالاً فإذا بالصور القديمة تكاد تضع في نسيجه الذي يحسن إخفاء الموروث.

يلتقط صورة (العشاق القتلى الكثر) عند معذبة أبي فراس في قوله:
وقلت كما شاءت وشاء لها الهوى قتيلك قالت أيهم؟ فهم كثر ٣٨٠
فيدخل عليها تعديلاً ناعماً (صباياته) بالكثير فيقول:

رحلت إليها بالصباية أنها مرام فتى مثلي صباياته كثر ٣٨١
ويلتقط من أبي تمام صورة (انثغر الثغر) فيغير الصورة مستعملاً (الثغر) بمعنى (الفم) وليس كما استعمله أبو تمام بمعنى موضع الدفاع الامامي في قوله:

الا في سبيل الله من عطلت له فجاج سبيل الله وانثغر الثغر ٣٨٢
بينما عكس الشبيبي الصورة الحزينة كما جاءت عند الطائي في رثائه محمد أو قحطبة وأبا نصر بني حميد الطوسي، ليقول:

وما راق من صيداء الا بشاشة والا ابتسام مثلما ابتسم الثغر
وقد يفر من قبضة المتنبي وهو يلتقط منه (أنمله العشر) في قوله المشهور:
وتركك في الدنيا دويماً كأنما تداول سمع المرء أنمله العشر
لكنه يقع في خطأ لغوي حين يحاول ادخال تجديد على صورة المتنبي، فيقول:

غريباً عن الاطيار فيها توافرت خوافيه واشتدت قوادمه العشر
والقوادم كما هو معروف، اربع ريشات في أول جناحي الطائر ومعنى ذلك أن الشبيبي اراد تشبيه الانامل بالقوادم في صورة المتنبي ولكنه بعد عن المعنى الأول كما لم يقلح في معناه الجديد. ويلتقط من المتنبي صورة (الخضر) وقد دنت له المسافات النائية. يقول المتنبي من ابيات رائية الروى:

(٣٧٩) الديوان ١٦٦ .

(٣٨٠) ديوان أبي فراس الحمداني - تحقيق سامي الدهان . بيروت ١٩٤٤ ص ٢١١ .

(٣٨١) ديوانه ١٦٦ .

(٣٨٢) ديوان أبي تمام - تحقيق شاهين عطية ص ٣٢٩ .

إذا ما ذكرنا جوده كان حاضرا نأى أو دنا على قدم الخضر^{٣٨٣}
فيقول الشببيبي وقد غير الصورة، فإذا هو الخضر:

تنقلت من ارض لاخرى بعيدة اذا سرت تطوى لي كأئنني الخضر
ويدور الشببيبي بين هذه الرائيات الأربع في مثل هذه النماذج التي أشرنا
اليها.

والكاظمي يشبه الزهاوي في سوء الجمع بين القصائد المحتذاة. فنراه
يجمع بين خمس ميميات في قصيدة واحدة (حرب الحياة الباقية)^{٣٨٤}،
فاستطالت وامتدت بالتكرار واللف والدوران حتى بلغت مائة وواحدا وثمانين
بيتا ، لكننا حين ندقق فيها النظر لا نجد صعوبة في ارجاع اغلب صورها
ومعانيها الى حيث اقتطعها من التراث ، فهو لم يصهر هذه النماذج التي
يحاكيها ، وانما يجمعها ويحفظها في ذاكرته ثم يهدرها كلها وقت الحاجة . لا
يستطيع ان يضيف شيئا الى صورة المتنبي المكتنزة حين وصف سيف الدولة في
المعركة بهذا التناظر العجيب :

تمر بك الابطال كلمى. هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم
ويجاهد الكاظمي في مطاولة المتنبي قائلا:

يلاقي الردى عن واضع الثغر باسم وثغر الردى في كفه غير باسم
فقد أدخل بعض التغييرات مما اتلف لوحة المتنبي، أدخل صورة
(واضح الثغر) وتشبيهه للسياف (بثغر الردى) ثم هذا الطباق السلب (باسم -
غير باسم) ولا يضيف جديدا مثيرا لصورة بشار في قوله:

ابا جعفر ما طيب عيش بدائم ولا سالم عما قليل بسالم
فيقول الكاظمي، وقد احوال البيت السابق الى موعظة:

وأى على للمرء ان بات سالما وبات حمى اوطانسه غير سالم
وينظر طويلا الى صورة المتنبي في ميمية ثانية:

ودسنا بأخفاف المطي ترابها فلا زلت استشفى بلثم المناسم^{٣٨٥}
وقد تشفع لمبالغة المتنبي مفاجأته لنا في آخر البيت، في قوله (استشفى)،

(٢٨٢) ديوانه ج ٢ ص ١٧٣ .

(٢٨٤) الديوان ج ١ ص ١١٠ .

(٢٨٥) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١١٠ .

واذا بالكاظمي يستخدم مكونات بيت المتنبي مضيفا اليه كلمة (يافوخه) فيجيء البيت على هذه الصورة المبتذلة من المبالغة والبداوة في القرن العشرين:

سيعلم من منا اذا اشتد وقدها يداس على يافوخه بالمناسم
وتقوده هذه البداوة المفتعلة - وهو المقيم في القاهرة - الى صور
الفرزدق المغرقة بمظاهر الصحراء وانواء الجزيرة ولا سيما قوله:

بكففين بيضاوين في راحتيهما حيا كل شيء بالغيوث السواجم^{٣٨٦}
وكذلك فعل الكاظمي في صورة الكرم وتشبيهه بالغيث الساجم:

كأن ندى السوري وهو سجية ندى كل شؤبوب من الغيث ساجم

وفي نظرة أخيرة الى الاحصائية التي قدمنا، سنجد أن التأثير بشعر ابن الرومي يجيء في المرتبة الثالثة من اهتمام الزهاوي والرصافي والكاظمي. بينما لا نجد من أثره في شعر الشبيبي. ولعل ذلك بسبب من هذه النثرية والتقريرية التي تشيع في كثير من قصائد ابن الرومي، وربما بسبب من هذه الكثرة في الأغراض والموضوعات التي طرقتها الشاعر العباسي الذي اشتهرت بعض قصائده شهرة كبيرة مما دعا الشعراء التقليديين الى احتذائها والاتكاء على موسيقاها والنظر الى قوافيها وموضوعاتها أحيانا. فقصيدته النونية ذات المطلع:

أجنت لك الوجد اغصان وكتبان فيهن نوعان تفاح ورمان^{٣٨٧}

وهي من مطولاته، عارضها الزهاوي ونظر اليها في ثلاث قصائد (بيروت ولبنان)^{٣٨٨} و(الربيع)^{٣٨٩} و(عبرة على قبر)^{٣٩٠}. واشتهرت لابن الرومي ميميته الطويلة في رثاء أهل البصرة بعد أن اجتاحتهم الزنج ومطلعها:

زاد عن مقلتي لذيذ المنام شغلها عنه بالدموع السجام^{٣٩١}

وهي من جياده المعروفة، وقد عارضها الرصافي في رثاء أحد الضباط

(٣٨٦) ديوانه ج ٢ ص ٨٥١ .

(٣٨٧) ديوان ابن الرومي ٢٠ .

(٣٨٨) الديوان ٣٦٣ .

(٣٨٩) الاوشال ٣١ .

(٣٩٠) الاوشال ٣٩ .

(٣٩١) ديوان ابن الرومي ٤١٩ .

العثمانيين (محمد فوزي باشا) وسماها (وامحمداه) ٣٩٢. ومن جبياد ابن الرومي المشهورة داليته في وحيد المغنية، ومطلعها:

يا خليلي تيمتني وحيد ففؤادي بها معنى عميد ٣٩٣

وقد استغلها الكاظمي أسوأ استغلال حين أفرغها في أربع قصائد من مطولاته مدحا وفخرا وتهنئة، الأولى (عمل المرء قدره المحدود) ٣٩٤ والثانية (ذكرى فتح القدس) ٣٩٥ والثالثة (أيها المجد...) ٣٩٦ والرابعة (وطني انت كل ما أتمنى) ٣٩٧ لكنه لم يوفق في أي منها. ولا نجد في تأثر هؤلاء الشعراء بقصائد ابن الرومي اختلافا عما مر بنا في تأثرهم بغيره من الشعراء. ومثل ذلك أيضا جاء تأثرهم بقصائد الشعراء الآخرين، كابن زيدون في نونيته (اضحى التبنائي) التي عارضها الرصافي في قصيدته (وقفة عند شراغان) ٣٩٨ فشطوئى والزهاوي في قصيدته (الظلم يقتلنا) ٣٩٩ فقارب وما كاد بسبب الموضوع السياسي الذي لا يصلح لركة ابن زيدون، والشببي في قصيدته (رثاء استاذ) ٤٠٠ التي خيم عليها البكاء وجو الندب والمراثي.

ولابن زيدون نونية أخرى تقارب الأولى رقة ورهافة واجواء شاعرية هفافة قالها أيضا في ولادة بنت المستكفي ومنها بيته المشهور:

كيف اصطباري وفي كانون فارقني قلبي وما نحن في اعقاب تشرين ٤٠١

لم تفلت من الزهاوي، اذ عارضها في قصيدته (لا تلوميني) ٤٠٢، ولا الرصافي الذي عارضها في قصيدته (بعد النزوح) ٤٠٣. فقصرنا عن اللحاق بصور ابن زيدون المترفة وعاطفته الحادة وتجربته الذاتية الاصيلية فقد احال الشاعران العراقيان قصيدتيهما الى مجموعة من شكاوى الدهر وظلم المواطنين وجفاء الوطن. وفي مثل هذا النهج جاء تأثر شعراء هذه المدرسة لأشهر قصائد التراث. والمهم في الأمر كله، ان الخلاف بات كبيرا ما بين تعاملهم واستيحائهم

(٣٩٢) ديوانه ٣٠٣ .

(٣٩٣) ديوانه ٩٨ .

(٣٩٤) الديوان ج ١ ص ١٧٤ .

(٣٩٥) الديوان ج ١ ص ١٧٨ . (٣٩٨) الديوان ٢٨٨ .

(٣٩٦) الديوان ج ١ ص ١٨٣ . (٣٩٩) الكلم المنظوم ٦٣ .

(٣٩٧) الديوان ج ١ ص ١٨٨ . (٤٠٠) الديوان ١٨٨ .

(٤٠١) ديوان ابن زيدون - شرح وضبط وتصنيف كامل جيلاني وعبد الرحمن خليف ، الطبعة الاولى ١٩٣٢ ص ١٠٩ .

(٤٠٢) الديوان ١٨٨ .

(٤٠٣) الديوان ٤٢٦ .

للموروث الشعري وبين تعامل شعراء القرن التاسع عشر الذين لم يجدوا فرقا بين عصور الشعر العربي، ووجهوا كل اهتمامهم الى عصور الشعر المتأخرة حينما فقدت القصيدة العربية طاقاتها واستنفد الشاعر الرديء حيويتها، وأجهزة شاعر القرن التاسع عشر على ما بقي منها بالالاعيب والزخرفة والصناعة العقيمة، فكان تعامله مع التراث لا يتعدى العبث والسماجة. بينما توجهت عناية شعراء الاتجاه الكلاسي الى ابرز ما في الشعر العربي كاهتمامهم الشديد بشعر المتنبي بحيث تجاوزوا قصائده العالية والشهيرة الى بعض قصائده الهابطة وغير الذائعة.

ولا شك ان كشفنا لثقافة هؤلاء الشعراء وما كانوا يخفون وراءه ذواتهم وتجاربهم سوف يعيننا على تكوين افكار مناسبة عن نسيجهم الشعري في لغته، وفي صورته، وفي موسيقاه.

(١٥)

لعل ابرز نتائج ما عرضناه من تعامل شعراء هذه المدرسة مع الموروث الشعري، وترسمهم في اغلب الاحيان خطى الشاعر القديم، وبخاصة شاعر العصر العباسي، ان ظلت اللغة عندهم تنحى منحى الجزالة في التراكيب والفخامة في الالفاظ والاهتمام عموما بمميزات فصاحة المفردة وبلاغة الكلام، انسجاما مع خط التقليد والتأثر. ومما قوى هذا المنحى والاهتمام، دعوة العصر القوية في تأكيد دور العربية الفصحى تأكيدا يتفق مع بدايات احساس العراقيين بقيام حكم أهلي، وما تتطلبه الدولة التي قامت وعلى رأسها ملك يعنى بتثبيت الوجه العربي لحكمه. ومن هنا، فان الدعوة للتقليل من دور الفصحى واطلاق العنان للعامية في الكتابة الادبية لم تلق غير النفور الشديد والمعارضة القوية. وكان الشعراء اول من تصدى لدعوات العامية، فالزهاوي لا يسوغ للشاعر العربي مخالفة قواعد اللغة بأية حال من الاحوال^{٤٠٤}، ويهاجم بعض الكتاب الذين اعتبروا قواعد النحو الصرف حائلة دون نهضة الادب العربي فيتساءل عما اذا كان الغرض من دعوتهم «لجعل الناس فوضى في التعبير فيزول التفاهم باللغة الفصحى وتموت العربية^{٤٠٥}» ويسمي الرصافي اللغة العربية (سيدة اللغات) :

وتجمعنا جوامع كبريات واكبرهن سيده اللغات^{٤٠٦}

(٤٠٤) الديوان - المقدمة (نزعتي في الشعر) للزهاوي .

(٤٠٥) انظر مقالته في جريدة العالم العربي العدد ٣٧٥ في ١٢ حزيران ١٩٣٥ .

(٤٠٦) الديوان ٥٦٢ .

والواقع ان ارتباط حياة هؤلاء الشعراء بالفصحى كان نتيجة حتمية لاحترافهم قول الشعر وسيلة للعيش والتحرك في اوساط مجتمعاتهم والطموح الى المكانة التي يريدون، ومن هنا فان دعوة الزهاوي عام ١٩١٠ ايام العثمانيين الى تقريب العامية من الفصحى في مقاله المنشور في مصر بعنوان (لغة الكتابة ووجوب اتحادها باللغة المحكية) (٤٠٧)، ونظرة الرصافي المخففة تجاه العامية في مقاله (دفع المراق في كلام اهل العراق) (٤٠٨)، لم يأخذا طابع الدعوة بقدرما اخذا طابع المشاركة في ابداء الرأي تجاه هذه القضية المطروحة في ساحة الثقافة العربية. والاهم من ذلك اننا لا نجد من اثر يذكر لها في استخدامهم المادة اللغوية في شعرهم. اذ فهموا اللغة على انها الفاظ وتراكيب، ينشدون في سماتها اقصى غايات الفصاحة وليست اداة طيبة للخلق والابتكار، بمعنى انهم فهموا اللغة فهما مطلقا سواء في النثر او الشعر او الخطابة او التكلم. يساعدهم على ترسيخ هذا الفهم توفر الناقد اللفظي الذي يقيس درجة علو كعب الشاعر بمقدار تعامله مع فصاحة اللفظة واقتداره على التفريق بين (جيدها) و(زائفها)، كقول محي الدين الخياط عن لغة الرصافي «الرصافي صير في حاذق ينقد دنائير الالفاظ يختار منها الجيد ويطرح الزائف» (٤٠٩). بينما تكتسب اللغة في حالة التعبير الشعري خصوصية لا تكتسبها في حالات النثر الاخرى. ان اللغة حين يحسن استخدامها – كما يقول ريتشاردز – «تحقق الكمال وتفعل مالا يفعله الالهام الشعري نفسه» (٤١٠).

والواقع ان هذه النظرة في فصم العلاقة بين الخلق الفني وصورته المتجسدة في شكل لغوي، يقابلها فهم متمم لقصورها عند هؤلاء الشعراء فيما يتعلق بموقف الشاعر من لغة امته. فالرصافي يضيق بجمود اللغة العربية حتى ليرجع سبب «قصور الشعر العربي اليوم عن بلوغ غايته العصرية لقصور لغته عن تلك الغاية» (٤١١). ويشكو الزهاوي من صعوبة ما يعانيه الشاعر العربي بسبب قصور لغته اذا ما قارنه بالشاعر الاوربي «... والشاعر الغربي يسبح اليوم في بحر زاخر من لغته وله اداة منها يصورها كل ما يختلج في نفسه من شعور يتصل بالمجتمع او الطبيعة فيعبون ما يوحي اليهم وهو لا يعلمهم اكثر

(٤٠٧) جريدة المؤيد العدد ٦١٤٠ اغسطس ١٩١٠

(٤٠٨) مجلة لغة العرب – ج ٢ عدد آب لسنة ١٩٢٦ .

(٤٠٩) ديوان الرصافي – الطبعة الاولى ١٩١٠ – مقدمة محي الدين الخياط . ص ١٢ .

(٤١٠) دراسات في النقد – الن تيت . ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغي ص ١١٠ .

(٤١١) انظر رايه هذا – في مجلة الحرية ج ١ – ٢ تموز ١٩٢٥ ص ١٢ .

مما يعلمون بل يذكرهم بما غفلوا عنه او نسوه بخلاف الشاعر العربي فهو يسبح في غدير من لغته ماؤه ضحضاح فليس لديه تلك الاداة ليستطيع تصوير كل ما في نفسه» ٤١٢.

وهكذا يتضح الموقف اللغوي في شعر هذه المدرسة، فالشاعر لا يضيف جديدا الى اللغة، وانما هو ينبه مستمعيه الى ما غفلوه منها كما يرى الزهاوي في مقارنته الخاطئة.

والذي نراه ان الشاعر الرديء، وحده، هو الذي يشكو من قصور لغته لانه في الواقع يتناسى دوره الحقيقي بالنسبة لهذه اللغة. اذ ان ثراءها وتطويرها - عند كل الامم - لا يتم الا بجهود الشعراء في المرتبة الاولى بسبب من ان كل الذين يتعاملون باللغة من غير الشعراء، يخضعون لقوانينها خضوعا صارما، بينما يعطى حق الابداع والخلق والتوليد للشاعر وحده لاقامة علاقات جديدة في تعامل خاص به يفرد عن غيره من الشعراء. فهو لا يحترمها على انها ظاهرة اجتماعية كما هي الحال عند الآخرين، وانما لانها اداته ومادته والصورة الملموسة لتجربته واحاسيسه. ومن هنا يتم التفريق بين الشاعر الاصيل والشاعر العقيم، لان علاقات الالفاظ القديمة وما كان ناشئا منها ستظل - عند الشاعر العقيم - كما هي، وبذلك تتوقف عملية التطور والنمو ليس في اللغة وحدها، وانما في الفن الذي هو نتاج اللغة وشكلها الاجمل.

ومن هنا فان موقف الشاعر التقليدي، ينبع من ظاهرتين متلازمتين تتمثل الاولى في النظرة التقديسية للتراث كله وتتمثل الثانية في ضعف عنصر الاصاله والابتكار عنده. فهو - كالشاعر العراقي في هذه الفترة - يطمح للوصول الى غاية الفصاحة التي كان قد بلغها الشاعر القديم، وحين يجد ان جمهوره لا يستجيب لهذا الطموح فانه يشكو ويضيق بحالة اللغة. بينما نجد الشاعر القديم نفسه قد تمرد على لغته المألوفة، وربما خرج على ضوابطها فالفرزدق حين قال بيته المعروف:

وعفى زمان يا ابن مروان لم يدع من المال الا مسحتا او مجلف

سئل على م رفع (مجلف) وهي معطوفة على منصوب فأجاب سائله : على ما يسؤوك وينؤوك. فالذي سأله لم يكن شاعرا وانما كان نحويا ممن يتعاملون باللغة في حدود قواعدها لذا فهو يضيق ذرعا بالذي يخرج على مواضعاته

(٤١٢) السياسة الاسبوعية . مقالة الزهاوي (حول الشعر والنثر) العدد الصادر في ٢ ديسمبر ١٩٢٧ .

الاجتماعية، بينما لا يسوء الشاعر ذلك ولا ينؤوه. ولعل المتنبي الذي حير النقاد اللغويين وشراح ديوانه فيما يريد من المعاني، كان يعبر عن امتلاكه لغة امته امتلاكاً حقيقياً في تلخيصه موقف الشاعر من اللغة بقوله :

انام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراحها ويختصم
والمشكلة المترتبة على شكوى الشاعر من جمود لغته ستجره حتما الى
البحث عن مواضع الرضا لشعره عند الناس : فهو لا يريد الخروج على
مواضع مجتمعه حتى وان اضطر الى ان يفقد اخطر مميزات الشاعر في هذا
الشأن، ألا وهي الحرية في التعبير. فالمشكلة لم تعد تشغله في اعماقه، وانما
عادت تشغله من الخارج، وهو ما سيقوده دون شك الى التعامل بهذه اللغة في
اكثر من مستوى واحد، لا بسبب تعدد مستويات الجمهور فحسب، وانما
بسبب حالة التناقض التي سيقع فيها ما بين مفهوم الفصاحة عند القدماء
ومتطلبات عصره وجمهوره. وهذا ما يفسر لنا المستويات المختلفة التي جاءت
عليها لغة شعراء الاتجاه الكلاسي. فعلى الرغم من ان لغتهم تقليدية في شكلها
العام، فان هذه (التقليدية) قد تتطرق من اقصى اليمين الى اقصى اليسار ان
صح التعبير، بمعنى انها يمكن ان تبدأ منذ بدايات الشعر الجاهلي إلى آخر
لفظة مبتذلة في مقاهي بغداد وصحفها اليومية.

فالرصافي حين يقول :

الا لفتة منا الى الزمن الخالي فنغبط من اسلافنا كل مفضل
الا فاذكروا يا قوم اربع مجدكم فقد درست الا بقية اطلال^{٤١٣}
انما يستعير لغة امرئ القيس في قصيدته :

ألا عم صباحا ايها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي
ولعل الزهاوي كان اكثر حرصا من زميله في استعارة لغة الشاعر
الجاهلي ان قال :

الما بشعر قام كالطلل البالي يمثل نفس القوم في الزمن الخالي^{٤١٤}
ولعلنا حين نقرأ هذه الابيات :

فطار من غير تحليق براكبه بل مر يمطر مطرا فوق ملحوب
وسار سيرا دراكا ملء مهيعه كالويل يتبع شؤبوا بشؤب^{٤١٥}
لا نصدق انها لشاعر حديث هو الرصافي الذي توفي بعد الحرب العالمية
الثانية، يتحدث عن السفر في (التومبيل) الذي لا نجد فيه اختلافا عن موقف
الشاعر الجاهلي وهو يتحدث عن رحلته فوق دابته. ولم يتخلف الرصافي عن

(٤١٣) ديوانه ٣٥٩ .

(٤١٤) الاوشال ١٢٥ .

(٤١٥) من قصيدة (السفر في التومبيل) ٢١١

الموقف، فقد سمي السيارة الحديثة (مطية) جديدة :
تلك المطية لا مكان بذكرها اديب ذبيان من عيرانة النيب
ولعل الكاظمي يبلغ غاية التقليد حين ينفي نفسه تماما من القرن
العشرين ومن ضاحية مصر الجديدة بالقاهرة الى رمال الصحراء في العصر
الجاهلي ليرتجز :

امرح في السهول والحزوم على بنات الوخد والرسيم
ارعى بها مائلة الخيشوم في كل روض خضل الجميم
يعترض النسيم بالنسيم ينفح بالشيخ وبالقيصوم
وتارة في الجزع والغميم تحت ظلال الاثل والكروم^{٤١٦}
وديوان الكاظمي يعج بهذه الالفاظ والدلات البدوية ومظاهر البيئة
الصحراوية، وحديثه عن سير الابل ورعايته لـ (مائلة الخيشوم) لا ينقطع حتى
لكأن الرجل يحرص كل الحرص على اصطيد الفاظ البدواة اصطيدا والنسج
على منوال البدوي القديم^{٤١٧} ومن هنا اضطر ناشر ديوانه، كما اضطر ناشر
ديوان الرصافي، الى وضع الهوامش الكثيرة والشروح اللغوية لكي يستطيع
القارئ المعاصر فهم مفردات الشاعر المغرقة في القدم وتراكيبه.
على ان تطرف الشعراء في الامر قد بلغ غاية في الغرابة والتقليد وهم
يدخلون نسيجهم مفردات قاموسية ميتة والفاظا حوشية، كقول الشبيبي عن
الذئب :

وما طاو تراع الوحش منه عملس يسحب الذيل الرفلا^{٤١٨}
ويصف البحر قائلا :

بحر من الرمل قامت عن تغطمطه تنزو غوارب امواج وازباد^{٤١٩}
واذا ما وضعنا في الاعتبار ان الشبيبي اقل هؤلاء الشعراء استعمالا
للحوشي والغريب ادركنا ما يلاقيه قارئ الكاظمي والرصافي من استخدام
للمفردة الغريبة والقاموسية امثال (الوديك) بمعنى (الضخم) في قول
الرصافي :

وما عاب الفتى جسم هزيل اذا ما كان ذا شرف وديك^{٤٢٠}

(٤١٦) الديوان ج ١ ص ٣٢ .

(٤١٧) انظر على سبيل المثال : قصائده (ردي لحنك يا عنادل) ج ١ ص ١٧ .

(الاخير من ثنانيا العراق) ج ٢ ص ١٧ (دعوني اجوب هذي الدياميم) ج ١ ص ٥٤ (رحلة مصر) ج

١ ص ٦٣ .

(٤١٨) ديوانه ١٢٢ .

(٤١٩) ديوانه ٤٥ .

(٤٢٠) ديوانه ٣٢٩ .

ومثل ذلك (المكثف) بمعنى ارتعش من الكبر في قوله :
يقف الفكر دونها مكثفاً مقشعرا وتأخذ العقل حيرة ٤٢١
ويسبب هذا الغريب والحوشي امثال (الخشام) بمعنى الانف، و(تمزع)
بمعنى تسرع و(عجار) بمعنى المصارع الذي لا يطاق و(اللال) اي الباطل
و(الترهوك) بمعنى المضطرب، عد الرصافي صاحب ثروة من فصيح اللغة ٤٢٢
واكمالاً لموقف (الفصاحة) الذي يتطلبه الشاعر التقليدي، فلا بد من
بعض الاستعمالات الغريبة والشاذة واستخدام ما قل استعماله في الاساليب
اللغوية، وربما جرت شراك القافية الى شيء من ذلك. فالكاظمي يجمع (زمان)
على (زمانات) في قوله :

تلك الزمانات نالت على يدك الشفاء ٤٢٣
كما يجمع صديق على (اصادق) مقيساً على (اعادي) التي لا يستعمل
صيفتها وانما يستعمل (اعداء) فيقول :
وما مثل هذا العيد عيد تجلة جميع الوري اعداؤه والاصادق ٤٢٤
وهو ينظر ولا شك الى استعمال المتنبي حين قال :
وما بلد الانسان غير الموافق ولا اهله الادنون غير الاصادق ٤٢٥
وليس غير هذا الموقف الذي يؤكد فصاحة الشاعر يمكن ان يدفع
بالرصافي ليجمع (ابل) على (أبال) في قوله :
وامسى حمى الاسلام تنتاب روضه فترعاه من سرح المعادين أبال ٤٢٦
فلقد استخدم المتنبي الجمع ذاته فقال :

تجري النفوس حواليه مخلطة منها عداة وأغنام وأبال ٤٢٧
ولا نريد المقارنة بين الاستعمالين عند المتنبي والشاعر التقليدي، ولا
دواعي هذا الاستعمال، فذاك امر يخرجنا عن القصد. ولئن دفعت القافية
الزهاوي الى جمع (رجل) على (اراجل) في قوله :

وحقك تمثال كما يبتغي العلا تحج اليه نسوة وأراجل ٤٢٨

(٤٢١) ديوانه ١٢ .

(٤٢٢) مقدمة المغربي لديوانه (ر - ش) .

(٤٢٣) ديوانه ج ١ ص ٢٩٢ .

(٤٢٤) ديوانه ج ٢ ص ١٢٦ .

(٢٢٥) ديوانه ج ٢ ص ٣٢٠ .

(٤٢٦) ديوانه ٤٢٢ .

(٤٢٧) ديوانه ج ٣ ص ٢٨٢

(٤٢٨) اللباب ٣٣٧ .

فلا نجد من مبرر له سوى العلم بغريب اللغة واتخاذ موقف الفصاحة في جمعه (وسام) على وسامات :

تباهوا بما حازوه من رتب حظوا بها ووسامات على الصدر تلتمع^{٤٢٩}
كما جمع - للتكثير - (شتم) على (شتوم) :
قد ألوني بالقذيفة والشتوم واكثروا^{٤٣٠}

على ان طلبهم مواقف الفصاحة وتقليد الشاعر القديم، ربما قادهم الى مواضع الزلل والضعف اللغوي في استخدامهم القياس. فالزهاوي يستخدم لفظة (شفق) ويريد بها المصدر (شفقة) فقال :

كانوا على الناس آباء أولي شفق وفي الاوائل املاك خواقينا^{٤٣١}
ويستعمل (يطوع) بمعنى الفعل الرباعي (يطيع) في قوله :
بكى وقد خانه الدمع فهو ليس يطوع^{٤٣٢}

وقد يستخدم حروف الزيادة استخداما غير مألوف كقوله :
أحالت على كأس هناك بعدة من السم واهتشت لها تتجرع^{٤٣٣}
ولم يكثر استعمال حرفي الزيادة : الالف والتاء على الفعل هـش .
وقد يقدم الزهاوي الضمير المتصل العائد على الفاعل لفظا ورتبة كقوله :

هيهات ليس يقوم من جدث به دفنوه مجد للعراق قدام^{٤٣٤}
ان قدم الضمير في (دفنوه) على الفاعل (مجد). واصل الجملة (هيهات ليس يقوم مجد للعراق قدام من جدث دفنوه به).

والرصافي يفهم (الآونة) على انها صيغة للمفرد كما في قوله :
والماء يمسي وشلا تارة وحوضه آونة مترع^{٤٣٥}

(٤٢٩) الكلم المنظوم ١١ .

(٤٣٠) الديوان ٦٢ .

(٤٣١) الكلم المنظوم ١٠ .

(٤٣٢) الباب ٢٣٥ .

(٤٣٣) الديوان ٦٩ .

(٤٣٤) الاوشال ٦١ .

(٤٣٥) ديوانه ٢٢ .

ومثل ذلك في استعماله (الرفاة) ان وصفها بصيغة الجمع(باليات)
فقال :

كم على الارض رفاة باليات من جسوم طحنتها الدائرات^{٤٣٦}
كما يستعمل الفعل (رمى) بصورة الرباعي :

أرمى مسدسه في صدره بيد
لا تعرف الضعف في المرمى ولا الخور^{٤٣٧}

اما ما استحدثوه من تراكيب جديدة وما ولدوه من مادة لغوية ربما
فرضتها عليهم عملية الخلق الفني فهو نادر جدا فضلا عن تصنع باد في هذه
التراكيب كقول الشبيبي (جثمان الاجتماع) في بيته :

يريدون للدينا ضمادا وانهم بجثمان هذا الاجتماع جراح^{٤٣٨}
وكقول الرصافي (يقظة نهوضية) :

ارى بعد نوم طال في الشرق يقظة نهوضية فيها طموح الى المجد^{٤٣٩}
وكقول الزهاوي (يميط الاذى) في احدى رباعياته :

لا يميظ الاذى سوى الحر عنهم وقليل من قومي الاحرار^{٤٤٠}

ومع هذه المحاولات في احداث المادة اللغوية نقرأ ايضا معاضلة وتعقيدا
وتقعرا وتصنعا عقليا باردا يحلو للشاعر ان يظهر به على الناس كما كان
الشاعر القديم يركب هذا النوع من النظم احيانا. فالرصافي يقول :

وان لم يكن شعري من الشعر لم يكن
لعمر النهى للشعر عند النهى قدر^{٤٤١}

وهو تقليد سيء لببت المتنبي المعروف في استخدامه لفظة (قدر) حين
قال :

اراه صغيرا قدرها عظم قدره فما لعظيم قدره عنده قدر^{٤٤٢}

(٤٣٦) الديوان ٣٠ .

(٤٣٧) الديوان ٣٢١ .

(٤٣٨) ديوانه ٤٠ .

(٤٣٩) ديوانه ٢٦٤ .

(٤٤٠) الرباعيات ٨٥ .

(٤٤١) ديوانه ١٨٤ .

(٤٤٢) ديوانه ج ٢ ص ١٢٥ .

ويستخدم الرصافي شيئاً من التعقيد المعنوي كقوله :

فاهتز لابن اب في قبره وغدا بيدي الحفاوة خير ابن خير أب^{٤٤٣}

ومع الفارق الشديد فهو يذكرنا بعلاقات النسب المعقدة التي قالها الفرزدق حين مدح ابراهيم بن هشام بن اسماعيل المخزومي خال هشام بن عبد الملك في بيته المعروف :

وما مثله في الناس الا مملك -ابو امه حي ابوه يقاريه^{٤٤٤}

وليس الرصافي وحده، فللشيببي شيء من ذلك كقوله :

أرى مهجتي بل ماء خذك ذابا معا، فهو لطفاً وهي فيك عذاباً^{٤٤٥}

فقد جاء بالمفعول لاجله (لطفاً) بعد الضمير المنفصل دون جملة الخبر. ومن هذا التحمل والمعاضلة في الكلام قول الكاظمي :

رب نفس تموت فيك لتحبيك انفس تحيا لكي تردك^{٤٤٦}

ذلك موقف التقليد ومحاكاة الشاعر القديم حتى في سلبياته. وفي مقابل هذا، نجد لغة والفاظاً على النقيض تماماً، لغة افرغها الاستعمال اليومي من شحنتها واحالها تكرار الصحف اليومية الى اخشاب واحجار صلبة غير قابلة للاشعاع او الايحاء وما الذي يمكن ان توحيه وتشعه الفاظ مثل : (الاثير - الجذب - الدفع - البخار - الكهرباء - الذرات - الشموس - المجرة - الاشعة - الجراثيم - البوليس - المكروب - الفنغراف - اشعة رنتجتن - مغناطيس - التايفونيد) ؟

يقول الرصافي مستخدماً جملة من هذه الالفاظ :

عصر حكم البخار والكهربائية والماكنات والمنطاد^{٤٤٧}

ويقول الزهاوي مستخدماً لفظة (المكروب) الطبية :

(٤٤٣) ديوانه ٣٠٦ .

(٤٤٤) انظر ديوان الفرزدق ج ١ ص ١٠٨ .

(٤٤٥) ديوانه ٥ .

(٤٤٦) ديوانه ج ١ ص ٢٤١ .

(٤٤٧) ديوانه ١٩ .

تنشعب في احشاء صدرك ظفرك

فأضعفه عن حرب مكرويه ألاب ٤١٨

ويستخدم الشببيبي لفظة (الفلز) الكيماوية :

ما للسماء التي تهطلها حمم الا تجود فلزا او يواقيتا ٤١٩

ويستخدم الكاظمي أسماء المدافع بألفاظها الاجنبية كالموتزر
والهاون :

ان ييئثوا الى التعارف رسلا كان ذا موزرا وذا هاوونا ٤٢٠

كما ترد الفاظ الحضارة والعصر الجديدة كالحرية - البلشفية -
الجمهورية - المساواة - الديمقراطية - البرلمان - الفاشية - الاشتراكية -
الدستور - العمليات .. الخ والسؤال الجدير بالاجابة : ما قيمة هذه الالفاظ
من الناحية الفنية ؟ وما دلالتها في شعر هذه المدرسة ؟

اذا كانت هذه الالفاظ والتراكيب ظاهرة تاريخية تدخل القصيدة
العربية بحكم شيوع النظريات العلمية الحديثة ونتيجة لاستخدام الآلة وهبوب
تيارات الفكر التجريبي والعملي على الشرق العربي، فتلك قضية مؤكدة، لا
سيما وان شعراء هذا الاتجاه، سواء في العراق ام في مصر وبلاد الشام، قد
لبسوا لظروف سياسية وحضارية اردية الخطباء والحكماء والعلمين
والشراح ، فكان لا بد من استخدام هذه الالفاظ والمصطلحات على الرغم من
سذاجة الفهم الذي كانوا يمتلكونه بشأن بعض هذه المصطلحات. اما قيمتها
الفنية، فالذي نراه ان امثال هذه الالفاظ لا تبدو في اية قصيدة - مهما بلغ
شاعرها من درجات الجودة - الا بقعا فاقعة واحجارا صلبة لا تشع ولا توهي
ليس بسبب كثرة تداولها وشيوعها في الصحف اليومية فحسب وانما لانها
ايضا باتت الفاظا محنطة جامدة اكتسبت حدودا ودلالات معينة تحتمل
مفاهيم الصواب والخطأ العلمية. بالرغم من اعتقادنا ان قوة الالفاظ وتأثيرها
لا يعود لمواصفات المفردة ذاتها، وانما يعود الى موضعها من السياق الذي
يختارها لها الشاعر ويقصد اليه. ولا شك ان الشاعر المعاصر يضيق هو الآخر
بمثل هذه الالفاظ والمصطلحات بسبب ما تحمله من اجواء باردة وجفاف

(٤٤٨) الكلم المنظوم ٧٥ .

(٤٤٩) ديوانه ٧٦ .

(٤٥٠) ديوانه ج ١ ص ١٥٥ .

تفرضه على نسيجه. فاذا ما اضفنا الى ذلك ان هذه الكلمات في حد ذاتها قلما تصمد امام شروط الفصاحة التي وضعها النقاد القدامى من اختيار الحروف وسهولة مخارجها وتباعد اصواتها ادركنا الهاوية التي ينزلق اليها الشاعر في استعماله هذا النمط من الكلمات ذات الحدود الصارمة والطاقة الجامدة لمجرد التظاهر بالعصرية. وهكذا جاء قول الرصافي :

يا قوم خلوا الفاشسية انها في السائسين فظاظلة وتعجرف
للانكليز مطامع ببلادكم لا تنتهي الا بأن تتبلشفوا^{٤٥١}

فلئن تحكمته القافية فاستخدم (تتبلشفوا) لتلائم. (تعجرف)، فان لفظ (الفاشسية) جاء بقعة فاقعة هدمت كل جو شعري يمكن ان يتأمله القارئ الذي انصرف ذهنه الى المعنى الذي يقصده الشاعر متسائلا عما اذا كانت نصيحته لقارئه صحيحة ام لا. ويتدرج هذا المستوى من التعامل متسائلا مع هذه الالفاظ حتى يصل - وهو كثير في دواوينهم - الى اقصى حدود الابتذال واستخدام مصطلحات العامة وتراكيبهم، كقول الكاظمي :

فقدت عيوني ضوءها فعلى عيوني انتحب^{٤٥٢}
وكقول الرصافي :

الى كم نظل لاغراضنا نعارض من دون ادنى سبب^{٤٥٣}
وكقول الشبيبي :

يا سلعة بارت على انها انفس ما نختار اعلاقا^{٤٥٤}
وكقول الزهاوي وهو فارس ميدان الابتذال في مجموعة الشعراء :

لهفي على الجنس اللطيف يضيئه الجنس الكثيف
الخير ان تهوى الفتاة فتى له حب شريف

والشر كل الشر ان يغتر بالذئب الخروف^{٤٥٥}

وامثلة هذا النثر الركيك كثيرة، وما سقناه ليس سوى اشارات.

(٤٥١) ديوانه ٤٦٢ .

(٤٥٢) ديوانه ج. ٢ ص ١٠٩ .

(٤٥٣) ديوانه ٢٤٣ .

(٤٥٤) ديوانه ٨٧ .

(٤٥٥) ديوان الزهاوي ٦١ .

وخلاصة ما نذهب اليه ان لغة الشعر في دواوين شعراء هذه المدرسة لم تتطور بشكل متميز، وانما اضطربت ما بين الفصيح والغريب الحوشي، وما بين العامي والمبتذل، فلم يفد من ذلك نسيج قصيدتهم شيئاً كثيراً. كما ان مفهوم الفصاحة التقليدية ظل مطمحمهم مؤكدين دور الشاعر في «مراعاة منازع تلك اللغة واسلوبها واختيار اقصح الفاظها وابلغ جملها»^{٤٥٦}. ومما يؤكد لنا هذه النتيجة تماماً ما نراه من هذه التغييرات التي كان يدخلها بعضهم على قصائده بعد مرور سنوات حين يعاود النظر اليها، كما فعل الشبيبي والزهاوي في مجموعة من قصائدهما. فاذا بظروف الشاعر الخاصة ومواقفه الشخصية لها اكبر الاثر في هذا التغيير والتبديل في الفاظ القصيدة، وليس بسبب تطور في مفهومه للغة والفن. فالشبيبي في قصيدته (الحقيقة لا تدرك) والتي نشرها عام ١٩١١ اعاد النظر فيها ونشرها في ديوانه المطبوع عام ١٩٤٠ وجاءت تحت عنوان (محاكمات)^{٤٥٧}. ولعل تقدم العمر بالشاعر قد اقنعه بأن تصوره للحقيقة بشكلها المطلق لم يعد مقبولا لرجل مثله خاض غمرات الحياة السياسية طويلا في العراق حتى عين وزيرا للمعارف وقت صدور الديوان. اما التغييرات^{٤٥٨} التي ادخلها على القصيدة فهي ليست ذات دلالة، كلفظة (زاد) التي غيرها في البيت الثاني الى (ازداد) ولفظة (حقائق) الى (حقايق) في البيت الرابع. واهم ما استبدله لفظة (خبرا) بكلمة (عمرا) فقال :

اراك وان قتلت الدهر (عمرا) بحجر ابيك هذا الكون طفلا

ولعل هذا التبديل يتفق - كما قلنا - مع موقف الشاعر الشخصي وتقدمه في العمر اذ بلغ احدى وخمسين سنة، ويذا يحس بسنوات العمر الطويلة. وفي البيت السادس والثلاثين استبدل لفظة (حنانكم) بلفظة (حنانيكم) فقال :

حنانيكم فقد خلقت لترعى وما خلقت نفوسكم لتقل

وواضح ان الشاعر عاد اكثر تمسكا بالموقف التقليدي من الفصاحة والطموح الى مرتبة الشاعر القديم، فلفظة (حنانيكم) اكثر قدما وجزالة وموروثة من (حنانكم)، بل لعل القدماء لم يستعملوا غير (حنانيك) كما قال الشاعر :

(٤٥٦) سحر الشعر - بطي ج ١ ص ٣٦ .

(٤٥٧) ديوانه ١٢١ .

(٤٥٨) الشبيبي الشاعر - قصي سالم علوان - رسالة ماجستير مخطوطة . ص ١١٤ . وقد اكتفى الباحث

بتثبيت الالفاظ المتغيرة دون تبين دلالات التغيير .

أبا منذر أفنيت فاستبقي بعضنا حنانيك بعض الشراهن من بعض

والزهاوي في معاودته النظر الى بعض شعره اشد ارتباطا بالاحداث السياسية وموقفه الخاص في الظروف العامة، منه الى الموقف الفني والتطور الذي يمكن ان يطرأ على قاموس الشاعر ومعجم الفاظه الخاصة. والامثلة كثيرة في شعره لا سيما وانه كان يصدر الديوان الجديد وقد تضمن ديوانه السابق مع اضافة قصائد جديدة. وقلما تسلم قصائده القديمة من تغيير او تعديل . من ذلك قصيدته المعروفة (حتى م تغفل)^{٤٥٨}ب التي قالها ايام حكم السلطان عبد الحميد . اذ اعاد نشرها في ديوانه المطبوع عام ١٩٢٤ . واستبدل في البيت الثالث لفظة (نزعت) بـ (استصرخت) .

قد استصرخت ام ربيب بحجرها وانك عنها غافل لست تسأل

والزهاوي حريص على ان يبدو امام قارئه سنة ١٩٢٤ بمظهر الثوري الذي هاجم السلطان صراحة وكشف سيئات حكمه بأكثر الالفاظ وضوحا. ولا شك ان الفعل (استصرخ) اكثر اثاره من (نزع) كما ان الفعل (تندب) اكثر حزنا وشعورا بالالم من الفعل (توقظ) الذي حذفه من البيت السادس فقال :

كأنني بالاولطان تندب فتية عليهم اذا اشتد البلاء المعول
ثم غير في البيت السابع لفظة (دياره) الى (بلاده) وابدل (ينقذها) الى (يناصرها) فقال :

تقول اما من مسعد (لبلاده) (يناصرها) مما دهاها وينشل

لفظة (البلاد) باتت اكثر دلالة عند العراقيين بعد قيام الحكم الاهلي فهي تعني العراق، والزهاوي لا يريد ان يوحي لقارئه بأنه كان معتبرا (دياره) كل اراضي الدولة العثمانية. و(المناصرة) اكثر تخصصا من (الانقاذ) لانها توحي بوجود حقوق سياسية كان الزهاوي يناصرها ويدعو اليها. واذا كان الشاعر قد بدا في البيت الثامن قلقا خائفا على (ملك) السلطان عبد الحميد مناديا المخلصين لاسناده، فانه الان لا يعنيه ملك احد، لا سيما وان الملك فيصل لم يعره التفاتا، كما انه لا يريد ان يبدو بهذا الموقف السياسي بعد ان زال حكم العثمانيين، فلذا ابدل لفظة (الملك) بـ(الحق) فتغير المعنى كله :

(٤٥٨) ب انظرها في الصورة الاولى : (الكلم المنظوم) ص ٧ وفي الصورة الثانية (ديوان الزهاوي) ص

اما من ظهير يعضد (الحق) عزمه فقد جعلت اركانـه تتزلزل
وكذلك فعل في البيت التاسع فقد ابدل جملة (كاد للملك) بجملة (داميا
كاد) كما استخدم (حازق) بدلا من (عارف) فقال :

اما من طبيب ذي تجارب (حازق) يضمـد جرحا (داميا كاد) يقتل
ولفظة (حازق) اكثر فصاحة وملاءمة للطبيب من (عارف) فيقال طبيب
حازق ولا يقال طبيب عارف، لكن المهم ان معنى البيت قد تغير تماما، اذ غيره
الشاعر من (تضميد جراح الملك) الى (تضميد جراح الوطن) وهو المعنى
السياسي الذي قصد اليه الشاعر. واذا كان الزهاوي يعد نفسه في ظل الدولة
العثمانية، ممن ينصحون السلطان ويقدمون المشورة لحكمه فانه لم يجد هذا
الموقف عام ١٩٢٤ متفقا مع صورة التأثير ضد السلطة، التي كان يريد
اضفاءها على نفسه، لذا فهو يبدل كلمة (ناصح) الى (غيره) في البيت التاسع
والثلاثين :

وذي سلطة لا يرتضي رأي (غيره) اذا قال قولا فهو لا يتبدل
فالشاعر لم يكن ناصحا للملوك، ونتيجة لذلك فان لفظة (افعالهم) لا
تبدو شديدة التعبير عما يريده الزهاوي لقارئه ان يتصوره ، فهو يبدلها
بـ(اطماعهم) في البيت الثاني والعشرين.

لهم اثر للجور في كل بلدة يمثل من (اطماعهم) ما يمثل
وكذلك لم تعد كلمة (حائف) دقيقة بالقدر الذي يريده الشاعر الان، لذا
فابدالها بكلمة (ظالم) اكثر وضوحا وهجوما على السلطان عبد الحميد في
البيت السادس والثلاثين :

لقد عبث بالشعب اطماع (ظالم) يحملهم من جورهم ما يحمل
اما مطامحه الشخصية التي ابرزتها قصيدته في صورتها الاولى فقد
مسحها الشاعر مسحا. فاذا كانت لفظة (نجاح) توحى بموقف فردي وطموح
فردي فان استبدالها بكلمة (سلام) يزيل هذا الفهم. وهكذا كان في البيت
السابع عشر، فقال يخاطب نفسه :

تعلل بالآمال نفسك راجيا (سلاما) لها لو كان يجدي التعلل

وفي مثل هذه الظروف السياسية والمواقف الشخصية كان الزهاوي يستبدل الفاظ قصائده ويجري فيها ما يجري من تغيير. على انه حتى في الاستعمالات اللغوية التي تدعوه اليها الظروف المتغيرة، كان يميل الى ارجاع لغته الى الاستعمالات التقليدية المعروفة في الشعر العربي القديم كالذي احده في البيت الحادي والعشرين، اذ غير وصفه بـ(النزول) الى وصفه بـ(الهطول) فقال :

وما فئة الاصلاح الا كبارق يغرك بالقطر الذي ليس (يهطل)

وهطول المطر اكثر استخداما في الشعر العربي من (نزوله) يقول الشريف الرضي :

يا ليلة السفح هلا عدت ثانية سقى زمانك هطال من الديم

ولا شك ان لفظة (ترحلوا) اكثر بداوة وقدماء في الاستعمال من (تحلوا) وهو ما ذهب اليه الزهاوي من تغيير في البيت الخامس والعشرين فقال :

وكم نبغث فيها رجال افاضل

فلما دهاها الخطب عنها (ترحلوا)

(١٦)

٢٠ من بنا، في عرضنا آراء الشعراء، شدة الاضطراب الذي لمسناه في حديثهم عن الخيال، وانتهينا الى ان ثقافتهم القليلة في هذا المجال وعدم إطلاعهم على الشعر الاوروبي والدراسات النقدية التي اثيرت حول دور الخيال واهميته في الخلق الفني، قد دفعهم الى تصور الخيال مرتبطا بالعقل وتابعاه. والواقع ان شعراء الاتجاه الكلاسي عامة يعترفون بالخيال «قوة منشطة في الشعر»، لكنهم يقللون من اهميته دائما، بل يخافون طغيانه وجموحه فلا يقصد في استخدامه «... بما في الخيال من براعة الاجلاء الحقيقة أمام العين»، كما يقول بوالو^{٤٥٩}.

ومن هنا يمكن ان نفهم ما يعنيه الزهاوي تماما في قوله (الخيالات الباطلة) متحدثا عن جهوده في الشعر «.. وقد جردته ما استطعت من الصناعات اللفظية والخيالات الباطلة وحرصت على ان يكون منطبقا على

(٤٥٩) الرومانتيكية - محمد غنيمي هلال ص ٥ .

الواقع خلوا من الاغراق»^{٤٦٠}. فاذا ما اضعفنا الى هذا المفهوم تلك النزعة الخطابية في شعرهم واحساسهم في اغلب الاحيان بموقف الداعية والشارح والمعلم الذي يكلم جمهوره بمعان واضحة تماما وخيال مألوف بسيط لوضعهم السياسي ودورهم في الترويج للفكرة السياسية ثم اضعفنا الى ذلك كله رفضهم لمبدأ الوحدة الموضوعية، الذي قادهم بالضرورة الى تمزيق القصيدة وتفكيك بنائها وبترتيب صورها وايقاف عملية نماء خيالها، ادركننا ان (الضعف) هو الظاهرة المميزة لخيال هؤلاء الشعراء.

وحين نجمع الخطوط البارزة لهذه الظاهرة في خيال الشعراء فسنجد ابرزها، وجود المحسنات اللفظية والأعيب الصنعة:

نحن نعلم ان الشعراء الاربعة ابتدأوا مزاولتهم النظم اواخر القرن التاسع عشر وتأثروا ببعض اجواء ذلك القرن واساليب شعرائه وبخاصة فيما يتعلق بالصنعة والمحسنات. ولسنا نريد دراسة بداياتهم الشعرية، ففيها تلك الظاهرة بارزة مؤكدة، لكن الذي يجدر بالاهتمام ان هذه الظاهرة لم تختف تماما من نسيجهم، انما ظلت ترافقه طوال حياتهم. على الرغم من تأكيدهم المستمر خلوص شعرهم من هذه المحسنات. والواقع انهم لم يكونوا يقصدون فعلا الى استخدام الصنعة والمحسنات قصدا، انما الامر يتعلق بخلفيتهم الثقافية والبلاغية بخاصة في مفهوم الصورة، ويمخزونهم الثقافي العام بهذه الصفة البديعية التي نجدها تفيض على نسيج القصيدة دون وعي من الشاعر فتقيد خطى الخيال وتجديد الصور. والا فاما معنى ان يجيء بيت من الشعر مكون من ثمانية الفاظ، ستة منها طباق كقول الرصافي:

ضحكت مشارقها بوجهك بكرة ويكت مغاربها الدماء اصيلا^{٤٦١}
وكقول الشببيبي:

العلم والجهل اثراء واقلال وامتع الثروتين العلم والمال^{٤٦٢}
وما معنى ان تشيع العلاقات الطباقية بين الفاظ القصيدة عند الزهاوي على هذا النحو:

جاء عجزا يزري وجاء اقتدارا وتردى شناعة وفخارا
عامل الناس بالعدالة والظلم فكانوا يلقون نورا ونارا

(٤٦٠) ديوان الزهاوي - المقدمة بعنوان (نزعتي في الشعر) .

(٤٦١) ديوان ١٩٨ .

(٤٦٢) ديوانه ١١٩ .

افقر القوم بالعراق واغنى وسع الطرق ضيق الافكارا
 اختفى عن القوم وخالط قوما فأرى الناس خفة ووقارا^{٤٦٣}
 وتستمر قصيدة الزهاوي على هذا المنوال من الطباق والمقابلة التي
 تحكم جو القصيدة وصورها.

وقصيدة الكاظمي حافلة في كثير من ابياتها بالطباق والمقابلة^{٤٦٤}،
 وليس الطباق وحده، فلجناس نصيب لا بأس به في نسيج هؤلاء
 الشعراء، لاسيما وان فيه اغراء موسيقيا طالما اوقعهم في فخاخه منذ الابيات
 الاولى. يقول الكاظمي في مطلع قصيدته (ايها الساري الى دكن)^{٤٦٥}
 دع دموع العين فلتصب وسهام البين فلتصب
 فجمع بين اربعة الفاظ بجناس مفتعل. ومن ذلك مطلع قصيدة الرصافي:
 اعرني لسانا ايها الشعر للشكر
 وان لم تطق شكرا فلا كنت من شعري^{٤٦٦}
 ويقول الشبيبي في مطلع قصيدته (لولا الهوى) :

شجر الأراك فتنتهن اراكا حتى انبرين من النحل سواكا^{٤٦٧}
 والشبيبي مغرم بهذا التجنيس حتى في صياغة عناوين قصائده امثال
 (عادل وعادل)، (اوطار واوطان)، (حماسة لا سياسة) .. الخ
 وكثيرا ما يجتمع الجناس والطباق معا في القصيدة الواحدة. يقول
 الشبيبي:

وهل فيك مثل الارض عاد وعادل وواف وزواغ وراض وماقت^{٤٦٨}
 فقد جمع في الشطر الاول بين (عاد) و (عادل) بعلاقة طباقية اولا ثم
 بجناس غير تام ثانيا، وجاء الشطر الثاني كله طباقا ايجابا. ولعل احدا من
 هؤلاء الشعراء لا يفضل الكاظمي في عنايته بهذه المحسنات اللفظية، نراه
 يقول:

كيف كان السيف هتكا للطللي كيف كان الرمح فتكا في الكللي
 حيث نجم الشرق فيه طالع حيث نجم الغرب عنه افلا^{٤٦٩}

(٤٦٣) الديوان ٧٣ .

(٤٦٤) انظر مثلا ج ١ ص ١٥٠ .

(٤٦٧) ديوانه ١٥٠ .

(٤٦٥) ديوانه ج ٢ ص ٨١ .

(٤٦٨) ديوانه ٧٣ .

(٤٦٦) ديوانه ٥٤٧ .

(٤٦٩) ديوانه ج ١ ص ٢٩٦ .

والذي يعنينا من قضية الطباق والجناس مدى ما تضيفه هذه المحسنات اللفظية من نشاط وجددة في العمل الفني. فمن الواضح ان استخدامهما على هذه الصورة عند هؤلاء الشعراء جاء معوقا لخيالهم، اذ تحكمت فيهم هذه الاساليب وجرتهم الى العناية بها أكثر من استغراقهم في عملية التخيّل ذاتها. على العكس مما يصنعه الشاعر الجيد حين يفيد من هذه الاساليب في نسيجه ويتحكم هو في استخدامهما كيف شاء دون ان ينجر الى اغوائها بترك عملية التخيّل وخلق الصور. يقول المتنبي في مدح سيف الدولة:

فقد مل ضوء الصبح مما تغيره ومل سواد الليل مما تزامحه ٤٧٠

وواضح انه لم يرد المطابقة بين ضوء الصبح وسواد الليل لذات المطابقة، وانما استخدم هذا الطباق لتوضيح استمرارية الحدث في هجمات سيف الدولة، كذلك فان الشطر الثاني لم يجيء تكرارا لمعنى الشطر الاول او تكديسا لصوره، فان ضوء الصبح مل خروج سيف الدولة اليومي بجيوشه، بينما ضاق سواد الليل لغير هذا السبب، ضاق لكثرة عدد الجيش وكثافته التي تزامم كثافة سواد الليل ودكنته. بمعنى ان الصورتين في الشطرين تختلفان تماما ولكنهما ترتبطان معا بمؤثر اللوحة وقد استخدم المتنبي هذا الطباق الذكي لعملية الربط.

وقد يستخدم المتنبي اسلوب المطابقة لا لتجميد العلاقات والصور ووضعها في اطر محددة وانما لاحداث نوع من الدبيب والحركة في البيت كقوله:

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنثني وبياض الصبح يغري بي

فالعلاقة الطباقية تشمل الفاظ البيت كلها لكن الشاعر قصد اليها قصدا في اقامة مجموعة من الصور المتضادة لاحداث التضاد المطلوب والتوتر الذي يزداد مع كل لفظة تتلو اختها في البيت، واخيرا لترتيب الحدث وتسلسله. ذلك بعض استخدام الشاعر المقتدر، فما الذي اضافه الجناس في قول الشببي (شجر الاراك فتنتهن اراك) ؟ لا شيء سوى الزخرفة واثارة اعجاب قارئه. فقد لصق (اراك) لصقا على سياق الجملة الشعرية دون ان تنبع من خياله وانفعاله. واين منه شجر الاراك الذي تفتقده بيئة العراق. وما الذي افاده بيت الكاظمي في التجانس ما بين (دموع العين فلتصب) و (سهام البين فلتصب) ؟ لقد جرفته الصنعة فشنت صورة دموع العين حين راح يبحث عن

(٤٧٠) ديوانه ج ٣ ص ٣٢٧ .

صورة لكلمة (تصب)، فما كان الا ان ذكر (السهام) والبين واصابتها. كذلك اساء استخدام الزهاوي للطباق بهذه الكثرة التي زادت في تكرار المعنى وتفصيله. وتراكم الصور للبيت الاول الذي لخص هجومه على والي بغداد:

جاء عجزا يزرى وجاء اقتدارا وتردى شناعة وفخارا

ولعل الشطر الاول من هذا البيت يغني عما يليه من ابيات، لكن ذهن الشاعر الكلاسي مغرم بالشرح والتفصيل والتكديس فلا يجد وسيلة تعينه على ذلك الا الطباق، واذا بنا نجد هذه المجموعة من الالفاظ ذات العلاقات الطباقية، لا تضيف الى الفكرة جديدا ولا للانفعال قوة، ولا للصور جدة، وانما بدت اطرأ صلبة خشنة يضعها الشاعر بعيدا عن تخيله ثم يصفها صفا في اشطاره. ولا نريد اطالة الاستشهاد بنماذج الشعراء في شيوع هذه الظاهرة، فهي ملحوظة في دواوينهم.

ومن اساليب الصنعة التي توهن من خيال الشاعر الكلاسي، ما يسمى (برد الصدر على العجز) وهو اسلوب بديعي يتركز في عملية تكرار دقيقة نفاذة، لا يحسنها الا الشاعر المقتدر كقول المتنبي في سيف الدولة:

عليك هزمهم في كل معترك وما عليك بهم عار اذا انهزموا
فقد انتهى البيت بكلمة (انهزموا) وهي تكرار لكلمة من جنسها جاءت في الشطر الاول. ومثل ذلك قول المتنبي:

وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظام
والشرط الهام في استخدام هذا الاسلوب البديعي ان يجيء عفوا وتطبعاً، نابعا من احساس الشاعر وحاجته الى هذا التكرار الذي يضيف درجة عالية من الموسيقى الخفية تلف البيت فتوحد اجزائه كما تكثف المعنى داخل هذا الاطار الموسيقي. وتوفر هذا الشرط كفيل بأن يفرق لنا بين الشاعر الجيد والشاعر الرديء. فاذا كان الاول لا يستخدمه الا عفوا وتطبعاً، فان الثاني حريص على التقليد والاكتثار من هذا الاسلوب في مناسبة وغير مناسبة كالذي نجده عند الكاظمي بشكل يثير الجزع وكأن الرجل يقوم بمزاولة لعبة من الالعاب، من ذلك قصيدته (الى فيصل) ^{٤٧١} اذ استخدم اسلوب رد الصدر على العجز احدى وعشرين مرة. وفي كل مرة نجد الالفاظ هي التي تتحكم بالصورة

(٤٧١) ديوانه ج ١ ص ١٩٧ .

وبخيال الشاعر، كما نجد المعاني تتكاثر بتداعبها من اللفظة فكأنها هي التي تحدد مكونات الصورة، يقول الكاظمي:

ورب مزايا فصل المجد عقدها فكانت بجيد المجد عقدا مفصلا

وليس الشطر الثاني - كما يتضح - سوى لعب لفظي لم يغن صورة الشطر الاول ولم يزدها ثراء، وانما زادها تكديسا وهنا. ومن ذلك قوله:

وأصبح كل عاملا جهد طاقة وما علم الانسان الا ليعملا

ولا تعليق لنا على هذا البيت، فهو نثري بارد، وشطره الثاني لا موجب له ولا علاقة بينه وبين الشطر الاول. وليس بين لفظتي (عاملا) و (يعملا) اي ارتباط موسيقي او معنوي او خيالي. ولعل جنائية استخدام رد الصدر على العجز تتضح في شعر الكاظمي اكثر من غيره، فهو يكبح قوة تخيله ويوهنه بمحاصرة عملية التخييل نفسها، ففي قوله:

اتركوني اجول في ذكر قومي ان خيل الخيال في جولاني^{٤٧٢}

جاءت صورة (خيل الخيال) مثيرة تلفت انتباه قارئه بل وتدعوه الى تأملها، لكننا لا نطمع باستكمالها وازادتها الى غيرها من الصور، لان لفظة (جولاني) كان الشاعر قد اعدّها سلفا لتذكرنا بلفظة (اجول) في الشطر الاول، فهو حريص على استكمال خطوات هذه الصنعة قبل استكمال عملية التخييل في اعماقه. ومن اساليب الصنعة التي تتوافر في قصائد الشعراء، هذا النوع من الاعيب التقديم والتأخير والاعتراض والتكرار المخل. ومن التكرار المخل قول الكاظمي:

ما كان ذو عز يضام ولا هـذاك من هذا بذّا يثّل^{٤٧٣}

ولا نريد الآن بحث القيمة الموسيقية التي يمكن ان يمنحها تكرار اللفظة او الحرف او المقطع او الجملة لنسيج القصيدة، فتلك اساليب الشاعر البارع. فما الذي جناه نسيج بيت الكاظمي من تكرار اسماء الاشارة الثلاثة (هـذاك - هذا - بذّا) غير الضعف والتكلف^{٤٧٤}، وما الذي يجنيه الفن من هذا

(٤٧٢) ديوانه ج ٢ ص ٢٥٥ .

(٤٧٣) ديوانه ج ١ ص ١٤٦ .

(٤٧٤) يقول القاضي الجرجاني عن استعمال اسم الاشارة وكثرة وروده في شعر المتنبي « وهي - اي اسماء الاشارة - ضعيفة في صنعة الشعر دالة على التكلف » .

الوساطة بين المتنبي وخصومه . تحقيق وشرح : محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي . الطبعة الثالثة . القاهرة - دار احياء الكتب العربية ص ٩٥ .

التكرار الزهاوي العقيم:

هو نوم نعم نعم هو نوم هو نوم لكن بلا احلام^{٤٧٥}
وهذا التكرار الذي سميناه بـ(المخل) والتكرار الذي سميناه (المل)
وهو ما يتكرر في القصيدة الواحدة دون ان يكون له من دور، موسيقي او
بلاغي، وغيرهما من انواع التكرار اللفظي والمعنوي نجدها شائعة منتشرة في
ثنايا دواوين شعراء هذه المدرسة.

وليس ذلك ما يعنينا، انما الذي يعنينا دور هذا الاهتمام اللفظي وما
يرافقه من انصراف الشاعر عن اهتمامه الحقيقي أثناء عملية كتابة القصيدة،
كالعناية بانفعالاته، وتعميق درجة تخيله والتعبير عن مكنونات نفسه.

(١٧)

ومما سبب ضعف الخيال عند شعراء هذه المدرسة، سيطرة الصور
القديمة في الشعر العربي على ذوقهم. فلقد اعجبوا بالعلاقات التي اقامها
الشاعر القديم ما بين المفردات. وقد ظهر اعجابهم هذا في صورهم التي
كونوها. ولسنا نريد بحث الصور القديمة ومقدار انتشارها في نسيجهم، فقد
اشرنا الى ذلك من قبل، والذي يعنينا الآن مدى افادتهم من الصورة القديمة
واعادة تركيبها وتوليد الجديد منها. قد يثير استغرابنا ان الشاعر التقليدي
يقوم بدور الناقل للصورة القديمة، دون ان يحاول احداث شيء من التغيير
الجزئي فيها. فالرصافي معجب ببيت دريد بن الصمة:

وما انا الا من غزية ان غوت غويت وان ترشد غزية ارشد
فاذا به ينقل البيت نقلا يكاد يكون تاما فيقول:

وما انا الا من اولئك ان مشوا مشيت وان يقعد اولئك اقعد^{٤٧٦}
ولعله اساء الى بيت الشاعر القديم اكثر مما احسن ومثله فعل الشببي
في بيت المتنبي الذي قاله لسيف الدولة :
يا من يعز علينا ان نفارقهم وجداننا كل شيء بعدكم عدم
فقال الشببي للعثمانيين:

يا من يعز علينا ان نؤنبهم في حين لا ينفع التأنيب والعذل^{٤٧٧}

(٤٧٥) الكلم المنظم ١٣٧ . وانظر ديوان الشببي ١٥٠ وديوان الكاظمي ج ١ ص ٢٩٦ وج ٢ ص ١٤٦

(٤٧٦) ديوانه ٤٦ .

(٤٧٧) ديوانه ٢٧ .

ومن الواضح ان الشاعر التقليدي يكاد ينقل الصور كاملة في الفاظها، او في عناصر التشبيه، او الكناية على الرغم من فشله - غالبا - في الارتفاع الى مستوى الشاعر القديم، سواء في قوة التشبيه او في احداث المفاجأة. لكن ما نريده في بحثنا الآن، محاولاتهم في توليد الصورة الجديدة من خلال مخزونهم من هذه الصورة باستغلالهم الموروث الذي يشكل كل ثقافتهم الشعرية. وسوف نجد ان هذا المخزون - لسوء فهم الشاعر التقليدي لدوره في نسيجه - يقف في اكثر الاحيان كابحا خيال الشاعر الجديد، معطلا ملكته التخيلية. فالكاظمي قد ينجح بعض النجاح في توليد الصورة الجديدة يجمع عناصرها من مجموعة الصور القديمة، لكنه لا يستطيع صهرها صهرا تاما واذابتها في نسيجه. كقوله:

ونقتل وقتنا لعبا ولهوا ويقتلنا الزمان بلا سنان^{٤٧٨}

فقد جمع مكونات صورة (ويقتلنا الزمان بلا سنان) من بيتين للمتنبي، اخذ صورة السنان من قوله: له علمت نفسي القول فيهم كتعليم الطراد بلا سنان^{٤٧٩} ثم اضافها الى بيت المتنبي الثاني:

نعد المشرفية والعوالي وتقتلنا المنون بلا قتال^{٤٨٠}

ونجده متحدثا عن شعره قائلا:
كلم كشهب الافق اسمع وقعه

في الارض ذا صمم وانطق اخرسا^{٤٨١}
فلا تخطيء العين صورة المتنبي حين تحدث مفتحرا بشعره في بيته المعروف:

انا الذي نظر الاعمى الى ادبي واسمعت كلماتي من به صمم .
لا شك ان الكاظمي قد ادخل بعض العناصر الجديدة في تكوين الصورة وتوسيعها مثل (شهب الافق) و (الوقع)، لكن العلاقة التي اقامها المتنبي ما بين (قوة شعره واذن الاصم) ظلت تحاصر مخيلة الكاظمي وتفرض نفسها على نسيجه.

ولعل الشببي احسن حظا من النجاح الذي يصيبه في استخدام الصورة القديمة لتوليد الجديد. من ذلك قوله:

(٤٧٨) ديوانه ج ١ ص ١٣٦ .

(٤٧٩) ديوان المتنبي ج ٤ ص ٢٥٦ .

(٤٨٠) المصدر السابق ج ٣ ص ٨٠ .

(٤٨١) ديوانه ج ٢ ص ٢٨٤ .

لم لا يرقون بل لم لا تؤرقهم محاجر رق مما تذرف الحجر ٤٨٢
وتجسيد الحجر وتشخيصه، جاء في عديد من صور القدامى، جاء عند
الإِخلال في قوله:

لا يسمع الصوت مستكاً مسامعه وليس ينطق حتى ينطق الحجر ٤٨٣
كما جاء عند الفرزدق في قوله:

أما العدو فانا لا نلین لهم حتى يلین لخرس الماضغ الحجر ٤٨٤
أفاد الشببيي من ذلك ولا شك، ولا سيما صورة الفرزدق (يلين الحجر)
لكنه لم يستخدم أيا من الصور القديمة، فجاءت صورته (رق الحجر) على حظ
من التجديد، لا في التشخيص، وإنما في العلاقة بإضافة (الرقعة) للحجر.
وفي محاولة ثانية يجمع الشببيي مكونات صورته من أبيات المتنبي،
فيفلح في البعد عن جناحه العريض، وإذا بصورته تصيب حظاً من النجاح في
قوله.

جبالك تحانا عليك عواطف ومحدود بات مثل ما احدوب الظهر
ترجل ان هبت غداثرك الصبا ويفسل بالامواج ارجلك البحر ٤٨٥
وقد جمع الشببيي (احدوب الظهر) و (البحر) و (الجبال) وعلاقاتها
من بيتي المتنبي اللذين يقول فيهما:
وكم من جبال جيت تشهد انني
الجبال ويحر شاهد انني البحر.

وخرق كأن العيس منه مكاننا
من العيس فيه واسط الكور والظهر ٤٨٦
وما أكثر ما بعد الشببيي عن المتنبي، ولا شك ان صور (جبالك عواطف
عليك) و (الصبا ترجل غداثرك) و (البحر يفسل ارجلك) جديدة لا اثر لصور
المتنبي فيها.

والواقع ان الشببيي يحسن استخدام الصورة القديمة وضمهرها من
جديد حتى ليصعب التعرف على ملامحها الاولى وموقعها في قصيدة الشاعر

(٤٨٢) ديوانه ١٤٣ .

(٤٨٣) ديوانه - تحقيق الأب انطوان صالحاني اليسوعي . بيروت ١٨٩١ ص ٩٨ .

(٤٨٤) ديوانه ج ١ ص ٢٤٥ .

(٤٨٥) ديوانه ١٦٧ .

(٤٨٦) ديوانه ج ٢ ص ١٥١ .

القديم. فقله:

ان الضمائر والقلوب اذا دجت دخل الاسى اعماقها فأضاءها ٤٨٧
وصورة (دخول الاسى القلوب والضمائر المظلمة فيضيؤها) نكاد نلمح
شيئا من عناصرها في بيت قيس بن الخطيم:
طعنت ابن عبد القيس طعنة ثائر لها نفذ لولا الشعاع اضاءها ٤٨٨
لكن الذي احدثه الشببي فيها من التغيير كان كثيرا سواء في العناصر
ام في العلاقات.

وقلما ينجح الزهاوي في توليد الصورة من استخدام مخزونه، فاذا هو
يشئت الصورة القديمة ويفكك اجزاءها الملتحمة بسبب بروز نزعتة الوعظية
الطاغية ونهجه العقلاني الذي ينحو منحى التعليم والشرح بسبب ما ولي من
مناصب. يقول:

رب ناس ماتوا جميعا وناس ذهبوا في ارض الهلاك بداد
وقبور بنين فوق قبور وبلاد اقممن فوق بلاد ٤٨٩
فهو لم يقلت من تأملات المعري وخياله الخصب في داليته الشهيرة والتي
يقول فيها:

رب لحد قد صار لحد مرارا ضاحك من تراحم الاضداد
ودفين على بقايا دفين من قديم الازمان والآباد
اما الزهاوي فلم يولد جديدا، وانما اضاف شيئا من التفاصيل بقصد
الايضاح والشرح لصورة المعري حين قال (وبلاد اقممن فوق بلاد) في البيت
الثاني، وهذه التفاصيل في حد ذاتها لم تجيء الا نتيجة تداعي خيال الشاعر
الحديث من موقف التأثر بخيال المعري وصوره. وليس الرصافي بأحسن من
الزهاوي في هذا، ولعله كان اسوأ في استخدامه صور امرئ القيس في الليل
من معلقته:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه واردف اعجازا وناء بكلل

(٤٨٧) ديوانه ١٨٤ .

(٤٨٨) ديوان قيس بن الخطيم - تحقيق ابراهيم السامرائي واحمد مطلوب . بغداد ١٩٦٧ ص ٢٧ .

(٤٨٩) اللباب ٣٧٣ .

حتى يقول:

فيسا لك من ليل كائن نجومه بكل مغار الفتل شدت ببذبل
وقد حاول الرصافي استخدام المكونات الاساسية لصور امرئ القيس،
الا انه لم يوفق في جعل الارتباط قائما بين احزانه واجواء الليل كما وفق الشاعر
الجاهلي، فضلا عن وقوعه في تناقض واضطراب حين اراد اخفاء اصول صورته
وموادها الاولى، فقال:

وليل به قد بت اختلس الكرى وارقب فيه النجم ان يتغورا
تمطى على الآكام منه بغيهب تكاثف حتى خلته قد تحجرا
وكاد دجاء يمكن الكف لمسه فلو سار سار في دجاء تعثرا ٤٩٠

ولا نريد مقارنة صور الرصافي بصور امرئ القيس فالفارق كبير، لكننا
نشير الى ان الرصافي قد اكد لنا في البيت الاول ان النجوم كانت متلائة وكان
يرقب تغورها، ثم عاد في البيت الثالث ليصف لنا شدة سواد الليل وظلمته.
ولعل الخطأ الفادح الذي ارتكبه هؤلاء الشعراء جميعا، ان راحوا ينافسون
الشاعر القديم في خياله، متطلقين من رؤيته ذاتها للكون وللأشياء، في محاولة
تخطيه على احسن الفروض. ولعل هذا السبب وحده يفسر لنا سقوطهم الدائم
في قبضته والتوقف على سفح خياله دون الوصول الى قممه.

والامر الثالث الذي ساعد على اضعاف الخيال عند شعراء هذه
المدرسة، قصور الجانب الذاتي عامة. ولقد فسرنا الذاتية في الشعر على انها
قاعدة العمل الشعري كله، بمعنى ان الشعر الاصيل في حقيقته ذاتي وليس
موضوعيا، اي ان الشاعر يعيد رؤية الأشياء الخارجية للكون رؤية خاصة في
داخله، ويعيد ترتيبها وفقا لهذه الرؤية. اما شعراء هذه المدرسة، فقد كانت
رؤيتهم للكون والأشياء رؤية خارجية، يرونها كما يراها الآخرون. بل هم
يعيدون ترتيب داخلهم وفقا للمظهر الخارجي. فلم تكن عملية التخيل تأخذ
مداها الكامل في ذاكرة الشاعر بحيث يبدو الخيال قوة تستطيع بواسطتها
صورة معينة او احساس واحد ان يهيمن على عدة صور او احساسات فيحقق
الوحدة بينها بطريقة اشبه بالصرح. ومعنى ذلك ان الصورة ظلت عند هؤلاء
الشعراء أسيرة مطابقة الواقع، بينما المعيار الحقيقي للصورة الشعرية، مقدار
ما تمثله من حياة مصدرها روح الشاعر ذاته. فالرصافي في تصويره للشهداء
الذين اعدموا اثر فشل حركة مليوس ١٩٤١:

شنفوكم ليلا على غير مهل ثم دسوا جسومكم في التراب
افكانوا في ظلمة الليل تجرا هربوا المال من جباة المكوس^{٤٩١}

انما يترك هذا الترتيب البطيء ليتحكم في توالي الصور في البيت الأول .
ثم يجيء البيت الثاني ليعبر عن حالة (التوهم) التي نعيشها ، فاذا نحن ازاء
الاشياء وقد جمعت بواسطة العقل ورصت الى بعضها دون ان يصورها الخيال
فيحيلها الى كل موحد . وما هو العقل يتداعى في المعاني ، فبعد ان ذكر التجار
في الشطر الأول ، تداعت الى ذهنه فكرة (المال) المرتبطة بهم ، ثم ما يفعلونه
من (تهريب) الاموال ، وما يلاقونه من (جباة المكوس) . اما العلاقة ما
بين الشهود الذين (دسوا في الرموس) وبين (المال المهرب من جباة
المكوس) فواهية سخيفة ان لم تكن معدومة . ومن ذلك قول الكاظمي يمدح
الشيخ علي يوسف مدير جريدة المؤيد قائلاً :

ما كان مثلك صائلاً براءة هز العروش وزعزع الاملاكا
اعليت شأن الصحف حتى اصبحت تطأ النجوم وتنطح الافلاك^{٤٩٢}

تحكم النفي البيت الأول ، فجأت الصور بهذا الترتيب البطيء ، وحين قفزت
لفظة (يراع) الى مخيلة الشاعر ترتب عليها تداعي (اهتزاز العروش)
و (زعزعة الاملاك) . ثم جاء البيت الثاني ليكشف لنا عن هذا التفكك الذي
احدثه التوهم ، وهو ما يعده كولردج ضرباً من تحرر الذاكرة من قيود الزمان
والمكان^{٤٩٣} . واذا بالذاكرة تهدر مكنوناتها بصور مفككة لا رابط بينها غير
قانون تداعي المعاني . فاعلاء شأن الصحف قاده الى النجوم (فوطئها) ثم
لا بد ان يستدعي ذكر النجوم وجود الافلاك التي تنتظمها ، ولما كان قد
استعمل للنجوم لفظ (الوطاء) فلا يجد سوى لفظ (النطح) بالنسبة للافلاك
التي هي اعلى رتبة سعة من النجوم .

وتكفي هذه الأمثلة لتوضيح الاساس الذي تقوم عليه عملية التخييل عند
شعراء هذه المدرسة ، لنكتبين بعد ذلك النتائج المترتبة على هذا النمط من
التخييل الذي يسمى (ايها ما) لتفرقة عن (الخيال) الاصيل والذي لا
يتوافر الا لقلّة نادرة من الشعراء الممتازين .

(٤٩١) ديوانه ٢٨١ .

(٤٩٢) ديوانه ج ١ ص ٣٤٥ .

(٤٩٣) كولردج - محمد مصطفى بدوي ١٥٧ .

وأول هذه النتائج المترتبة ، التفصيل في الصور بعد تركيزها ، تفصيلاً يلفت النظر . من ذلك قول الشبيبي يصف (زهرة ذابلة) ٤٩٤ .

اكذا حين يوافيها القضاء تبخل الارض عليها والسماء ؟
اكذا ينقبض الوجه الذي سطع الاشراف منه والبهاء ؟
اكذا ينقص القد الذي طبع اللين له والاستواء ؟
اكذا يستبسل الموت علي غير شيء ؟ اكذا يسطو الفناء ؟

فالشاعر لم يكتف بالبيت الأول الذي لخص حالة (الذبول) ، بل عاد الى تفاصيلها مبتدئاً بالوجه ، ثم ثنى بالقد ، ثم عاد في البيت الرابع الى تكرار الصورة الاولى التي طالعنا بها في البيت الأول . ولعل الشبيبي اقصرهم (نفساً) في ايراد التفاصيل . على العكس من الزهاوي والرصافي الذين هما (فرساً) الحلبة في هذا الشأن . وليس احرص من الرصافي على التفاصيل حتى التافه والسخيف منها ، يقول مصوراً (السجن في بغداد) ٤٩٥ :

زر السجن في بغداد زورة راحم لتشهد للانكاد افجع مشهد
محل به تهفو القلوب من الاس فان زرته فاربط على القلب باليد

فهل اكتفى بهذه الارشادات والنصائح ؟ كلا : وانما راح يصف السجن وكأنه أحد البنائين :

مربع سور قد احاط بمثله محيط باعلى منه شيد بقرميد
وقد وصلوا ما بين ثان وثالث بمعقود سقف بالصخور مشيد
وفي ثالث الاسوار تشجيك ساحة تمر بتيار من الخسف مزبد
ومن وسط السور الشمالي تنتهي اليها بمسدود الرياحين موصل
ثلاثون مترا الخ

وتستمر التفاصيل ، وعذرنا في ايراد هذا النص الرديء انه يمثل اقصى سلبيات الذاكرة الكلاسية وهي تحصى التفاصيل وتحيط بالجزئيات على هذا النحو البارد الثقيل . ومن النتائج المترتبة على حالة (المتوهم) تكديس الصور وتراكمها على محمول واحد يدور حوله الشاعر . وهذه الظاهرة تشيع في صور هؤلاء الشعراء كسابقتها يقول الزهاوي :

(٤٩٤) ديوانه ١٧٤ .

(٤٩٥) ديوانه ٤٢ .

بيروت روح له لبنان جثمان
بيروت نسر له لبنان اجنحة
بيروت بيت له لبنان أعمدة
لبنان صدر من الآلام اضلعه
فليحي للمجد بيروت ولبنان
لبنان عين لها بيروت انسان
بيروت صرح له لبنان اركان
بيروت قلب له في الصدر ارنان ٤٩٦

ولا شك أن صورة واحدة تكفي لما اراده الشاعر ، لكن طبيعة الشرح والتأكيد هي التي دفعت الشاعر الى كل هذا التراكم والتكديس في الصور ، فاذا القارئ يضيق بتكرار الشاعر لمعنى واحد يحمل عليه كل تلك الصور التي رصها وتحكم فيها رابط عقلي بارد ، دون أن يفعل الخيال الحي فعله الحقيقي في صهرها من خلال عاطفة قوية ضمن منطق وجداني ، او فكرة واحدة تلم كل هذه الأجزاء .

وأهم ما يتبع ظاهرة تكديس الصور على محمول واحد ، كثرة التشبيهات كما رأينا في أبيات الزهاوي ، فاذا وجدناه قد اسقط ادوات التشبيه وعنى بذكر المشبه والمشبه به ، فان الكاظمي حريص على ذكر اركان التشبيه وادواته :

ذهبوا كما ذهب الصبا تلو الصبا المبتسم
مثل النجوم تناثروا خلل التراب المظلم
وتهافتوا مثل الفرا ش على احتمال المغرم ٤٩٧

فاذا كان الكاظمي قد شبه المادي بالمعنوي مرة كما في البيت الأول ، فانه حرص على التشبيهات الحسية في البيتين التاليين . وظاهرة التشبيه بالمحسوس والمادي بارزة في نسيجهم . يقول الشببي :

ايد يؤثلن الثناء وانعم لك في رقاب المسلمين جسام ٤٩٨

ويقول الرصافي :

خاضما الدجى وظلام الليل مختلف صوت به الوجد مثل السيف مخترط ٤٩٩

(٤٩٦) ديوانه الزهاوي ٣٦٣ .

(٤٩٧) ديوانه ج ٢ ص ٣١٢ .

(٤٩٨) ديوانه ١٨٧ .

(٤٩٩) ديوانه ٤٠٥ .

ويقول الزهاوي :

يا عدل انك انت محبوب لنا حتام هذا الصد . والهجرا ٥٠٠

شبه الشببي (الثناء بالصرح العالي) وشبه الرصافي (الليل بالبحر -
والوجد بالسيف المسلول) كما شبه الزهاوي (العدل بالحببية التي تصد
وتهجر) . فتشخيص المعنوي هي الظاهرة المألوفة في صورة الشعراء ، ومن
النادر جدا أن يجيء العكس كقول الشببي :

هواء أرق من العاطفات وماء الذ من السلسل
كأن الغصون وقد ازهرت تباشير عالنا المقبل ٥٠١

والواقع ان الطبيعة تجيء - كما مر بنا - مشخصة تشخيصا ماديا عند
شعراء هذه المدرسة ، ومن هنا جاءت صورهم تحمل طابع الخيال الحسي
الخالص ، سواء في الصور البصرية التي مرت بنا أم في (الصور الصوتية)
القليلة التي لا تتعدى (هديل الحمام) و (سجع البلال) وخرير الماء) وهي
صور تقليدية يتناقلها الشعراء جيلا بعد جيل . يقول الرصافي :

نا الحمام وغرد الشحرور هذا به شجن وذا مسرور
في روضة يشجى المشوق ترقرق للماء في جنباتها وخرير ٥٠٢

والغريب أن (خرير الماء) عادة لا يذكر الشعراء الا بالبكاء والدموع ، وهو
تقليد لا معنى له ، كقول الشببي :

ما اخال الخريير والماء الا صوت حزن وعبرة مستهلة ٥٠٣

وهي صورة مكرورة في قصائد الطبيعة عندهم . ومثلها بعثرة الضوء في أرجاء
الصورة ، كقول الشببي :

(٥٠٠) الكلم المنظوم ١١٠ .

(٥٠١) ديوانه ١٧٢ .

(٥٠٢) ديوانه ٢٢٧ .

(٥٠٣) ديوانه ٥٣ .

طرقت وضاحية البلاد دجنة والحر عبد والدنسى املاك
فأضاء عنها البرق ينبض عرقه سلكا عليه من السناسلاك
ضحك المحيط لوقعها وتبسمت عن ثغر انجمها لها الافلاك ٥٠٤

وواضح عنصر الزخرفة والتزيين الذي يعتمد عليه الشاعر في درجات الضؤ فهي قائمة في الأساس على القضاذ الذي أحدثه الشاعر في البيت الأول باستخدام الطباق (النهار - دجنة) و (الحر - عبد) ثم اهتمامه في البيت الثاني بالتكرار اللفظي (سلك - اسلاك) وحشد في البيت الثالث مجموعة الاستعارات (ضحك المحيط - تبسمت الافلاك - ثغر انجمها) . أما الألوان التي استخدمها فلم تتعد الأسود والأبيض لتأكيد التضاد .

وظاهرة الزخرفة في صور الطبيعة باستخدام الضؤ قد تقود الشاعر الكلاسي الى استعمال الفاظ الزينة والبذخ والثراء كالماس واللؤلؤ والذهب والجواهر ليستعين بأصوائها كقول الرصافي مصورا نافورة :

يحكى عمود الصبح فيها آخذا صعدا عمود النور حين ينير
ناديت لما ان رأيت صفاء والنور فيه مغفل مكسور
هل ذاك ذوب الماس يجمد صاعدا ام قد تجسد في الهواء النور
تتناثر القطرات في اطرافها فكانما هي لؤلؤ منشور
ينحل فيها النور حتى قد ترى قوس السحاب لها به تصويره ٥٠٥

بالرغم من أن هذه الصور تمثل حالة الإيهام احسن تمثيل من ربط عقل وترتيب بطيء ، وتفاصيل ، وتكديس في الصور وتزيين وزخرفة وشرع وايضاح ، فان ما يهمننا فيها الآن ، ان الأضواء لا تتبع في هذه الصور من احساس الشاعر الباطني وتلوينه للأشياء ، وانما هي نابعة من رؤيته الصرية ومرتبطة بالأشياء في مظهرها الخارجي ، فهو يعيد تجميع الأضواء ورصفها على الأشياء كما هي في الخارج . وحينما تختلط عليه في شكلها الخارجي - وهي كثيرة ومتنوعة ومتناقضة في الألوان فانه يقع في حيرة من أمره ، فلا يجد وسيلة للخلاص غير دعوة العقل والمنطق لترتيب هذه الألوان ووضعها في المواضيع المألوفة عند الآخرين ، كالذي فعله الرصافي في قوله :

٥٠٤ (ديوانه ٥٢) . . .

٥٠٥ (ديوانه ٢٢٨)

بحيث ترى حمر الطرابيش خالطت برانيط سودا كالسلاحف أورقا
وتلقى الوجوه البيض حمرا خدودها وتلقى العيون السود والاعين الزرقا
خدوده جرى ماء الشببية فوقها ففيه عقول الناظرين من الغرقى ٥٠٦

الشاعر يقدم صورته وفق الترتيب الكلاسي ، فبدأ (بأشرف) المناطق وهو الرأس وفيه (الطرابيش والبرانيط) وقد اختلط اللوانان فواقعه ذلك في حيرة ، وعليه أن يجد جمعا منطقيا لهما ، فلم يجد امامه - لأن الصورة لم تنبع من عاطفة حادة وانصهار في لحظة خاطفة - سوى (السلاحف) وإذا لم يوفق القارئ فيما يقصده الشاعر - وهولن يوفق حتما - فليأخذ مشبها آخر هو (الحمامة الورقاء) ثم ينزل من الرأس الى (الخدود) مستخدما اللونين الأحمر والأبيض وكأنه يصف دمية لا انسانا ، لكنه حريص على التفاصيل والعيون الوانها مختلفة فالأولى ان لا يفوته شيء من اللوانها أولا ثم يعود لصورة الخدود فيربط بين (ماء الشببية) وبين (غرق) العقول ، وهي المفاجأة التي يستخدمها الشاعر لاثارة الاعجاب والدهشة في قارئه الذي سيكتشف في أول مراجعة وتأمل لاركان اللوحة برودة العقل وهو يقوم بربط الصور والتشبيهات وسيجد أن لفظة (فوق) تكشف عناصر الصنعة في الشطر الأول فماء الشباب لا يجري في الخدود وانما فوقها وتكشف (من) - التبعية - أن هناك غرقى آخرين لم يذكرهم الشاعر ، لانهم في الواقع غير موجودين ، وانما هو خيال صناعي ومخيلة تزيينية يملكها الرصافي وسائر شعراء هذه المدرسة ، وان كنا نفرقها عن مخيلة شاعر القرن التاسع عشر ، بصفة المهارة واتسامها بقدر من الحذاقة .

(١٩)

مر بنا ان الخلاف كان واضحا بين شعراء المدرسة الكلاسيكية حول القافية. فلقد نادى الزهاوي، وفي فترات متباعدة، بالغائها ودعا الى (الشعر المرسل) بينما هاجم الرصافي هذا اللون مؤكدا دور القافية في حين سكّت الكاظمي والشببي مواصلين النهج التقليدي في استعمالها. وإذا ما أخذنا بمقولة البيوت في حديثه عن ثورة ورد زورث «كل تغير جذري في الشكل الشعري يحتمل ان يكون اشارة تدل على تغير اعمق حادث في المجتمع وفي الفرد ٥٠٧»،

(٥٠٦) ديوانه ٢٢٩ .

(٥٠٧) ت. اس. البيوت الشاعر الناقد - ماثيسن . ترجمة د. احسان عباس ١٨١ .

فسنجد انفسنا امام تناقض واضح في الأمر عند الزهاوي في دعوته الى طرح القافية. ان دعا الى ذلك ايام الحكم العثماني وقبل الحرب الأولى، ونشر قصيدته التي سماها (الشعر المرسل)^{٥٠٨} في ديوانه الأول المطبوع عام ١٩٠٩ في الوقت الذي لم يكن المجتمع العراقي - كما مر بنا - ولا الزهاوي قد اصابهما تغير جذري يذكر.

ولسنا نريد تحقيق السبق التاريخي لأول شاعر نظم قصيدة الشعر المرسل، اهو الزهاوي ام ابو حديد أم توفيق البكري الذي يرجح العقاد انه أولهم^{٥٠٩}، انما الذي يعنينا مدى تأثير هذه المحاولات في الشعر في العراق. فاذا كان ابو حديد وباكثير وأبوشادي وشكري وشيبيب قد استغلوا هذا اللون من النظم في مجموعة من المحاولات القصصية وكتابة الاوبريت. ونقل بعض الملاحم والمشاهد الدرامية من الشعر الاوربي^{٥١٠}، فان الشعر العراقي لم يفد شيئاً من ذلك. ولعل الزهاوي نفسه لم يقدم سوى قصيدة ثانية سماها (بعد الف عام)^{٥١١} وغبار معركة سريعة خاضها في العراق عام ١٩٢٥. ١٢. وانتهى الأمر به بعد ذلك الى التردد في دعوته في مهاجمة القافية، والاعتدال في رفضها، مطالباً بالسماح للشعر المرسل.. «ان يوجد الى جانب المقيد وان يكون هذا النوع خاصاً بالقصص والوصف والجدل والحكم^{٥١٣}».

أما قصيدته اللتان اشرنا اليهما، فان اختفاء القافية فيهما لم يغير شيئاً من رداءتهما، او يضيف شيئاً ذا بال للقصيدة التقليدية. جاءت الاولى مجموعة من الأبيات لا رابط بينها مطلقاً، كل بيت مستقل بنفسه يحمل رأياً من آراء الزهاوي أو حكمة من حكمه الساخرة على هذه الصورة:

(٥٠٨) الكلم المنظوم ١٤٩ .

(٥٠٩) انظر مقالته (في الشعر العربي) مجلة الرسالة العدد ٥٤١ نوفمبر ١٩٤٢ ، وللاستزادة انظر

(فصول من النقد عند العقاد - محمد خليفة التونسي ٣١٠) .

(٥١٠) انظر تفاصيلها : مقالة دريني خشبة (الشعر المرسل وشعراؤنا الذين حاولوه) مجلة الرسالة

العدد ٥٤٠ نوفمبر ١٩٤٢ .

(٥١١) اللباب ٢٨٠ .

(٥١٢) انظر تفاصيل هذه المناقشات والمعارك الادبية التي شارك فيها روفائيل بطي (مجلة الحرية تموز

١٩٢٥) ، ومحمد بهجة الاثري (جريدة المفيد عدد ٤١٣ لسنة ١٩٢٥) ، وتوفيق السمعاني -

المصدر السابق العدد ٤١٩ ، وابراهيم ادهم الزهاوي - المصدر نفسه العدد ٤١٧ ، وعبد الرزاق

الناصري وبعض الأسماء المستعارة - جريدة العالم العربي الاعداد ٣٧٨ - ٣٩٠ لسنة ١٩٢٥ .

(٥١٣) مجلة الهلال ج ٨ يونيو ١٩٢٧ ص ٩١٢ .

لموت الفتى خير له من معيشة يكون بها عبئا ثقيلا على الناس
وانكد من قد صاحب الناس عالم يرى جاهلا في العز وهو حقير
أما الثانية (بعد الف عام) فقد حاول ان يربط بين الابيات من خلال تصوره
للعالم بعد الف عام، جمع في هذا التصور كل آراء افلاطون واصحاب المدن
الفاضلة في متناقضات مضحكة وبأسلوب تقريرى بارد كقوله عن سكان
الارض بعد الف عام:

ولا موت حتف الانف للمرء فيهم ولا مرض يرجو الفتى منه ابلا لا
لكل امرئ منهم جناح كطوله فينشره اما اراد ويطويه
وهكذا لم يكرر الزهاوي تجربة الشعر المرسل حتى في نظمه مطولته (ثورة في
الجحيم)^{٥١٤} البالغة ٤٣٣ بيتا. وانتهى الامر به وبالرصافي الى الأخذ بأوسط
ال حلول في استخدام نظام المقطع في مثنيات ومزدوجات وما يشبه الموشحة،
دون أن يكون لتغيير قافية المقطع علاقة خاصة بتغير المعنى أو تطور في الفكرة
أو تبدل في الجو، وإنما كانا يلجآن الى هذا الأسلوب حين تطول القصيدة اما
تخلصا من التكرار والضعف، أو ارتياحا من تكرار القافية الواحدة كالذي
فعله الزهاوي في بعض قصائد المناسبات^{٥١٥}. والمهم في قضية القافية عنده،
وان غيرها الشاعر بين أونة وأخرى، أنها لا تعد مظهرا هاما من مظاهر الشكل
في تجربته ومضمونه، فهي ليست أكثر من عنصر تزويقي يغيره الشاعر في كل
مرة كلما عنت له خاطرة، أو نقل صورة، أو استملح فكرة في مثنيات أو مربعات
أو مخمسات وهكذا.. فهي لا تعني شيئا ذا دلالة خاصة في هيكل القصيدة
وبنائها. ولعل ما يؤكد رأينا طريقة استخدام هؤلاء الشعراء جميعا للقافية
الواحدة التقليدية في قصائدهم. فهم لا يختارون قوافيهم اختيارا دقيقا، وقلما
يفرقون بين القافية الجيدة النفاذة، والرديئة المملة. ولعل تقسيم القدامى
للقوافي (الذلل) و(النفر) و(الحوش)^{٥١٦} ما يوضح اهتمام الشاعر القديم
بجياذ القوافي وسيناتها. فمن القوافي التي استحسناها القدماء واجاد فيها
الشعراء ليسرها وسهولة مخرجها فسموها بـ (الذلل) قوافي الباء والتاء والدال
والراء والعين والميم والياء حين تلحق بها الف الاطلاق. وعلى العكس منها ما

(٥١٤) الاوشال ٢٩٣ .

(٥١٥) انظر على سبيل المثال : قصائده (مصرع شوقي) الاوشال ١٨٧ و (يا ام كلثوم) الاوشال ١٩٣ ،
و (اتينا محتفلين) اوشال ٢٧١ و (الذكرى الالفية) الاوشال ١٨٤ .

(٥١٦) انظر المرشد الى فهم اشعار العرب - عبد الله الطيب المجذوب ج ١ ص ٤٤ وما بعدها

سموه بالقوافي الحوش وهي الخاء والذال والثاء والشين والطاء والغين. وبين هذين الحدين من الجودة والرداءة هناك القوافي النفر والقصائد الجياد التي بنيت عليها قليلة، كقوافي السنين والصاد والضاد والطاء والواو. وحين نعرض قوافي شعراء الاتجاه الكلاسي على أحكام القدامى في اختيار القوافي، فسنجدهم على قدر كبير من سوء الاختيار في الوقوع على القوافي الجياد، أو في استغلال السهل البسيط منها استغلالاً ذكياً يثري نغم القصيدة وينسجم مع حركة القافية حين تتكاوس أو تتراكب أو تتدارك أو تتواتر أو تترادف^{٥١٧}.

فقافية التاء السهلة، كثيراً ما تحامها الشعراء القدامى، لا بسبب هذه السهولة ولكن بسبب ما تشيعه من رتابة وجمود وبخاصة إذا ركبت حركة المتواتر، فسرعان ما يقع الشاعر في جموع الالفاظ السالبة وغير السالبة مما جاءت على صيغة التأنيث مثل (العاقلات - الفاضلات - النكبات... الخ). ولعل ذلك كان سبباً كافياً عند المتنبي لكي يتحاشاها على هذه الصورة. فليس من قصائده على قافية التاء سوى قصيدة واحدة اضاف اليها هاء الوصل والف الاطلاق كقوله فيها:

أوفى فكنت اذا رميت بمقلتي بشرا رأيت ارق من عبراتها^{٥١٨}

وبذلك كسر جو الرتابة والخمول الذي كان ينتظر قصيدته لو تركها تركب المتواتر. أما شعراء المدرسة التقليدية، فغرامهم بقافية التاء في حركة المتواتر غرام عجيب فللرصافي ثماني قصائد، اربع منها من مطولاته المعروفة، ابرزها (سوء المنقلب)^{٥١٩}:

بغداد حسبك رقدة وسبات ما أو تمضك هذه النكبات

وجاءت القصيدة من المتواتر، فلم يترك الرصافي جمعا من جموع التأنيث السالبة وما الحق بها الا وجاء به، وهكذا راح يجمع (الضوضاء) الى (القدارات) و(الملتطحات) الى (الغلات) و(الخربات) الى (الاثبات). وله ثانية أسوأ من سابقتها ولم ينفع ما غيره من الوزن (اذ جاء بها من البسيط بعد ان كانت الاولى قد جاءت على الكامل، ولم يفلح كسر الروي بعد ان كان مضموما

(٥١٧) المتكاوس . كل قافية توالى بين ساكنيها اربع حركات مثل (في كنبهم) والمتراكب ثلاث مثل (شعر كمو) والمتدارك . توالي حركتين (تضركم) والمتواتر وقوع حرف متحرك بين ساكنيها (شعري) والمترادف القافية حين يجتمع ساكنها (شعور

(٥١٨) ديوانه ج ١ ص ٢٢٥

(٥١٩) ديوانه ١٠٥

في الأولى) في انقاذ القصيدة من هذا الجمود والضيق الذي يصدم القارىء وهو يقف في نهاية كل بيت عند لفظة جامدة استنزفت حيويتها وطاقتها لكثرة استعمالها اليومي أمثال (اجتماعات - المرات - سكرات - المضرات - كاسات - الحماقات - اعتذارات - خرافات - سفاهات - المساواة - الجماعات... الخ).

وللزهاوي مجموعة غير هينة من هذه التائيات الرديئات امثال (جواب معترض) ٥٢٠ (الموت) ٥٢١، (هزأوا بهن) ٥٢٢، (الى ملك الافغان) ٥٢٣. وأسوأها على الاطلاق قصيدته (نفثات) ٥٢٤ التي يقول فيها:

ان كنت طرت فقد طارت قبلك الحشرات

وفيهما جمع في قوافيهما (الفجوات - الحركات - الغلطات - السلحفاة - الكرات) وللشبيبي اربع تائيات سلمت من فخ الجموع المنتهية بالالف والتاء. اذ استخدم في الأولى قافية المتدارك مع ضم الروي:

نظرت بني الدنيا فاسررت انها

على الشر لا تنفك تجري النحائت ٥٢٥

واستخدم في الثانية الف الاطلاق:

زدنك عاما ووقتناك توقيتا حاسب بنيك وعاملهم بما شيتا ٥٢٦

اما الثالثة التي يقول في مطلعها:

ألا ليت شعري ما ترى روح احمد اذا طالعتنا عن غد أو اطلت ٥٢٧

فلعل مما انتشلها من وهدة الجمود ان هذه التائية جاءت مكسورة في قافية المتدارك ومثلها كثير في قصائد القدامى، ولعل الشبيبي في قصيدته لم يخرج عن النظر الشديد الى قوافي الفرزدق في واحدة من تائياته الثلاثة المعروفة، الاولى التي قالها في هريم المجاشعي الذي قطع يد يزيد بن المهلب:

(٥٢٠) الكلم المنظوم ١٦ .

(٥٢١) الكلم المنظوم ٧٩ .

(٥٢٢) الديوان ٣٠٩ .

(٥٢٣) الاوشال ٢٢ .

(٥٢٤) الاوشال ٣٦ .

(٥٢٥) ديوانه ٧٢ .

(٥٢٦) ديوانه ٧٥ .

(٥٢٧) ديوانه ١٠٧ .

احل هريم يوم بابل بالقنا * نذور نساء من تميم فطبت^{٥٢٨}
والثانية في هجاء الطرماع:

لقد هتك العبد الطرماع ستره واصلى بنار قومه فتصلت^{٥٢٩}
ولم تسلم الثانية الرابعة للشبيبي من رتبة قافية المتواتر والجموع المنتهية
بالألف والتاء^{٥٣٠}. ويكاد الكاظمي ينفرد بين مجموعة الشعراء في تحامي هذه
التاء السهلة الظاهر، ذات الفخاخ الكثيرة. فاذا نحن لا نجد في مجموعته
الشعرية الاولى نموذجا واحدا لهذه القافية. ونقرأ في مجموعته الثانية قصيدة
واحدة ليست من مطولاته جاءت على هذا النمط، وهي سيئة كزميلاتها
ومطلعا:

عاقني عن لقيا الحبيب المواتي والكريم المحيط بالمكرمات^{٥٣١}
وهكذا جاءت تترى (الطاعات - الساحات - البركات - الصالحات -
الأموات - اللذات - الآفات... الخ). ولعل ندرة هذه التاء في ديوان كل من
الشبيبي والكاظمي راجع الى شدة نظرهما الى القدامى وتمكنهما من حفظ
القديم وضبطه والدوران في حلقة أكثر بكثير من الرصافي والزهاوي.

تلك قافية التاء، وهي تعد من القوافي الذلل لسهولة مأخذها. وهي في
الوقت نفسه شرك مروع سرعان ما يسقط فيه الشاعر غير المقتدر.

أما القوافي النفر فقد أكثروا منها، الا أنهم لم يتورعوا عن ركوب
سيناتها للسبب الذي قدمناه، وهو أنهم لم يلتفتوا للقوافي باعتبارها جزءا هاما
له علاقة متشابكة ومعقدة بالنسيج من جهة، وبالتجربة والمضمون من جهة
أخرى. فهم يركبون القوافي لأن القدماء ركبوها.

فالمطاء يركبها الرصافي في سذاجة مرتين، مرة في قصيدته (في
المسرح)^{٥٣٢} فلم يطاول بها وانبهر نفسه في عشرة ابيات. وطاول في الثانية (في
ليلة نابغية)^{٥٣٣} فبلغ اثنين وثلاثين بيتا، كدس فيها كل كلمة سيئة آخرها (ط)
فأوردها قافية كقوله:

(٥٢٨) ديوانه ج ١ ص ١٢٢ .

(٥٢٩) المصدر نفسه ج ١ ص ١٢٥ وانظر الثالثة التي قالها في مدح الحجاج وهي كسابقتها في نوع القافية
وحركتها .

(٥٣٠) ديوانه ١١٣ .

(٥٣١) ديوانه ج ٢ ص ٢٧١ .

(٥٣٢) ديوانه ٥٤٧ .

(٥٣٣) ديوانه ٤٠٥ .

تراه يشخر عند الاكل من جشع كأنما هو عند الاكل يمتخط
وهناك أسوأ منها مثل (ثلطوا - ضرطوا - مخترط... الخ).

أما القوافي الحوش، فهي أقل القوافي صلاحية وطواعية للشعر واجوائه. وكثيرا
ما يتخرج الشاعر الجيد من الاقتراب منها. فالمتنبي - مثلا - لم يستعمل
قوافي الخاء ولا الثاء ولا الظاء ولا الغين مطلقا. وحين ركب الذال مرة واحدة في
قصيدته ذات المطلع:

امساور ام قرن شمس هذا ام ليث غاب يقدم الأستاذ^{٥٣٤}
فانه اضطر الى ان يجمع في قصيدته بين (الافخاذا) و(الكلواذا) الى جانب
(الآزادا) فكانت من سيئاته. ومثلها فعل في قافية الشين اذ ركبها مرة واحدة في
قصيدته ذات المطلع:

مبيتي من دمشق على فراش حشاه لي بحر حشاي حاشي^{٥٣٥}
ويمكننا ان نلاحظ الجناس وجموده المصطنع في هذا البيت، فاذا اضفنا الى
ذلك ان المتنبي لم يتورع عن استعمال (المستجاش) و(الارتهاش) و(الغشاش)
و(البشاش) و(الغياش) ادركنا سبب فشله في هذه القصيدة.

واذا كان الشاعر العظيم يقتحم القافية المستكرهة مرة واحدة على سبيل
تطويعها ولي عنقها بصورة وموسيقاه واجوائه كالذي فعل المتنبي، وليس لنا أن
نشير الى تعامل المعري في هذا الشأن، فقد كان الأمر عنده صنعة وتصنعا -
فان الشعراء التقليديين سرحوا ومرحوا بين هذه القوافي السيئات، فجاءت
قصائدهم مجموعة من العاهات ليس غير فالرصافي يركب قافية الثاء ثلاث
مرات. يقول في (نفثة مصدور)^{٥٣٦}:

لقد جاح هذا الشرق بعد اعتزازه جوائح اودت منه بالكرش والفرت

وجاءت قوافيه من هذا الصنف (العث - ارث - الثلث - كرث -
منبث). وفي الثانية (الانكليز وسياستهم الاستعمارية)^{٥٣٧} يقول:

كأنهم والناس عث وصوفه وهل يستقيم الصوف في غيثة العث

ولم ينس أن يجمع في قوافيه (الطث - البث - الفرت - الدث - الدعث...)

(٥٣٤) ديوان المتنبي ج ٢ ص ٨٢ .

(٥٣٥) ديوان المتنبي ج ٢ ص ٢٠٧ .

(٥٣٦) ديوانه ٤٥٥ .

(٥٣٧) ديوانه ٤٦٧ .

وليس استخدام الزهاوي لقافية الثاء باحسن من استخدام الرصافي^{٥٣٨}.
ويركب الكاظمي قافية الشين ركوباً قبيحاً، فبيداً قصيدته بهذا المطلع
السيء:

اكتسب هذا وانسا في الفراش وانملي من الضنى بارتعاش^{٥٣٩}
ولم يفلح بحر السريع ولا تقييد القافية في انقاذ القصيدة. فلقد كان لاستخدام
قافية المترادف مع الثاء سبباً وجيهاً لان يتشبهت بالفاظ مستكرهة امثال
(انكماش - يطاش - فاش - بواش - ماش - تلاش... الخ).

واذا كانت قافية (الزاي) من القوافي النفر، فانها ستبدو اشد سوءاً من
القوافي الحوش حين يستخدمها مع الشاعر الرديء، والمتنبى على اقتداره
وتمكنه لم يستطع أن يرتفع بزائيته الوحيدة ذات المطلع:

كفرندي فرند سيفي الجراز لئذ العين عدة للبراز^{٥٤٠}
فاذا نحن نقرأ بين قوافيه (ابراوز - الاقواز - الخازياز - الاهواز...) فكيف
يمكن أن تجيء قصيدة الخنساء في رثاء اخيها وهي تقول:

تعرقني الدهر نهسا وخزا واوجعني الدهر قرعا وغمزا^{٥٤١}
ولا تقارن الخنساء بالمتنبى في الصنعة والاقتدار. وهكذا يمكننا أن نفهم سر
التردي البعيد في قصائد الرصافي والزهاوي حين ركبا هذه القافية. ولعل أحداً
لا يغفر للرصافي ما صنعه في قصيدته (تموز الحرية)^{٥٤٢} ذات المطلع:

اذا انقضى مارت فاكسر خلفه الكوزا واحفل بتموز ان ادركت تموزا
فقد جاء بكل خشاش الكلم امثال:

مبوزا - مركوزا - ضيزى - عكاكيزا - راموزا - الشيزى - تهويزا -

(٥٣٨) انظر ديوان الزهاوي - على سبيل المثال - الصفحات ٣٣ ، ١٦٧ ، ٢٧١ .

(٥٣٩) ديوان الكاظمي ج ٢ ص ٢٤٠ .

(٥٤٠) ديوان ج ٢ ص ١٧٣ .

(٥٤١) شرح انيس الجليس في ديوان الخنساء - تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعي . بيروت ١٨٩٦ ص

١٤٣ .

(٥٤٢) ديوانه ٣٨٨ .

موكوزا - مجنوزا - ارزيزا - ترزيزا... الخ^{٥٤٣}

أما الزهاوي فقد أوقعه اسم الملك (غازي) شرموقع. فكما قال الرصافي في قصيدته الزائئة المضحكة:

ابو غازي قضى فاقسيم غازي فأنطقنا التهاني والتعازي^{٥٤٤}
كذلك فعل الزهاوي فقال:

أكبر بفيصل من مليك حازم وينجله فخر الامارة غازي^{٥٤٥}
وهكذا وجدنا في قوافيه (المتاز - فاز - المهماز - لماز - الافزاز -... الخ).

واذا كان من حسنة تذكر في هذا الشأن فللشبيبي في مقطوعته القصيرة التي خفف من غلواء الشين وقافية المتواتر فيها استخدامة مجزوء الكامل، اضافة الى اطلاقه حركة النغم في الشين بالألف ثم الى العاطفة الساذجة ولبعض الصور الجميلة التي تذكرنا بنهج العباس بن الاحنف في الغزل العفيف، ولعل اجتماع كل هذه الاسباب قد خفف من عنف الشين وقحته، يقول الشبيبي:

يا معرضا عني اشاح بوجهه حاشاك خاشا
زرت العيون لانني مهدت اهدابي فراشا
.....

يا واردي ماء الحياة تذكروا انا عطاشي^{٥٤٦}
وهي مقطوعة لا نجد لها تكرارا في دواوين الشعراء، وانما نجد في دواوينهم كثرة من هذه القصائد السيئة. نضرب عنها صفحا لان الذي قدمناه ليس سوى أمثلة للتدليل على سوء اختيارهم للقوافي النابع من سوء فهمهم لدور القافية وموقعها من الشكل الفني. على أن قصائدهم لم تسلم من إخطاء فاحشة في القافية. ولعل هذه الأخطاء والمآخذ التي سنمثل لأبرزها يمكنها أن تعطينا فكرة مقاربة عن ثقافة الشاعر، ومقدار اطلاعه في مجال عمله ومدى اقتداره وامتلاكه لأدوات فنه. والذي نراه ان دراسة القافية لا تنصب على درجة اجادة الشاعر في اختيار قوافيه فحسب، وانما العناية ايضا بمقدار نجاحه في ادخاله القافية ضمن نسيج البيت كله، ذلك ان القافية في الشعر

(٥٤٣) وانظر قصائده الاخرى (العلم والاجازة فيه) ٨٨ و (عند سياحة السلطان) ٤١١ و (في يوم ابي غازي) ٣٣٤ وكلها من هذا الرديء المصنوع .

(٥٤٤) ديوانه ٣٣٤ .

(٥٤٥) الاوشال ٢١٥ .

(٥٤٦) ديوانه ١٤٥ .

العربي الكلاسي انما تمثل في الواقع سمة بارزة جدا في العمل الشعري. فهي ليست المحطة النهائية لتنظيمات المقاطع الداخلية ونهاية للمعنى الذي يريده الشاعر وحسب، وانما هي أيضا اللمعة الاخيرة التي تطالعها عين القارئ وتقف عندها ذاكرته. بمعنى أن للقافية موقعا هاما طالما اهمله الشاعر الرديء وتنبه له الشاعر الجيد. فالبحتري – مثلا – في قصيدته الممتازة التي رثى بها ابا سعيد الثغري حين يقول:

وبرغم انفسى ان اراك موسدا يد هالك والشامتون نيام^{٥٤٧}

يستخدم كلمة (نيام) التي ضمت القافية^{٥٤٨}، بحيث جاءت ملتحمة بنسيج البيت، لا من حيث معناه فحسب، انما من حيث اكتمال العنصر الموسيقي وارتباطه بالمعنى أيضا. فلقد مهد لحروف الكلمة جميعا، وبخاصة حرف الميم في الكلمات التي سبقتها فاستخدم (رغم انفي – موسدا – هالك) ثم جاءت (نيام) تلوينا جميلا يضاف الى اشعارات تلك الكلمات المتقاربة في المعنى والصورة الشعرية وكلها تعطي معنى السقوط والانتهاى الى تراب الأرض. واجمل من ذلك قول المتنبي في وصف فرسه اثناء القتال:

ومهجة مهجتي من هم صاحبها ادركتها بجواد ظهره حرم
رجلاه في الركض رجل واليدان يد وفعله ما تريد الكف والقدم

ففي البيت الأول: لا يريد المتنبي ان يفهمنا انه ادرك هذا العدو الذي يشبهه في طلبه (أي كل منهما يريد قتل صاحبه) وحسب، وانما اراد ان يربط المعنى كله بلفظة (حرم) التي وصف بها جواده، فكأنه في حرم آمن من عدوه وهو فوق ظهره، بحيث تبدو عملية ادراكه لمهجة عدوه عملية مفروغا منها. ثم جاءت كلمة (القدم) نهاية للبيت الثاني مرتبطة بنسيجه بعد أن مهد لها بالتفاصيل (رجلاه رجل – اليدان يد) ثم جاء لنهاية التفاصيل فاذا فعل هذا الجواد ما تريده الكف والقدم في آن واحد، ليست ارادة الكف وحدها ولا ارادة القدم وحدها.

ان كلمة القافية في القصيدة الجيدة يصعب زحزحتها عن تركيبة النسيج لان اضطرابين شديدين لا بد وان يبرزوا في القصيدة، اضطراب وحدة نسيج البيت وتلاحمه، والثاني اضطراب موقع الكلمة بين مثيلاتها في

(٥٤٧) ديوانه ج ٢ ص ٢٥٧ – ٢٥٨ .

(٥٤٨) ليست القافية هي الكلمة الاخيرة في البيت . وانما – على رأي الخليل – هي المقطع المتكون من اخر ساكن في البيت الى اقرب ساكن اليه مع المتحرك الذي يليه .

القصيدة. ولعل النقاد القدامى قد حصروا اهتمامهم في الجانب الثاني فعنوا عناية خاصة بأخطاء القافية من حيث تألفها مع مثيلاتها من الكلمات القوافي فشددوا على قسم منها كالاخطاء والاقواء والاصراف والاجازة والاكفاء ، لانها تشكل في الواقع نبوا ملموسا وخروجيا واضحا تمام الوضوح عن سلاسة بناء القصيدة وتألفها ولا سيما في محطاتها الأخيرة. فمن الاقواء قول الزهاوي من قصيدة (الصباح)^{٥٤٩}:

ما احسن الصبح فياضا لناظره يشوب ابيضه ظل من الغسق
حيي الطبيعة قد ابدت محاسنها في ظلمة ثم في الانوار تنبثق

ولا شك ان جواب الطلب في اسم فعل الامر (حي) قد اكتمل في الشطر الأول من البيت الثاني، وليس من المعقول ان الشاعر اراد المضارع (تنبثق) جوابا للطلب في الشطر الأول، ومعنى ذلك ان الروي جاء مكسورا في البيت الأول بينما جاء مضموما في الثاني فالنبو كبير بين الكسر والضم، ولذا كان العروضيون يصرون قائلين «... والاقواء غير جائز للمولدين»^{٥٥٠}. والواقع ان الاقواء خطأ لا يقع فيه الا المبتدئون في قرص الشعر، لذلك لا نجده ظاهرة منتشرة في دواوين الشعراء ، وانما نجد ظاهرة الاخطاء أكثر شيوعا فالشاعر يعيد كلمة القافية نفسها لفظا ومعنى قبل سبعة أبيات من استعمالها الاول كقول الرصافي:

اذا لم تك الافكار في مصر حرة فليس لمصر ان تكرم شاعرا
ثم جاء بكلمة (شاعرا) بعد خمسة أبيات قائلا:
والا فعصر الجاهلية قبلنا

له السبق في تكريم من كان شاعرا^{٥٥١}
والذي نراه ان القاعدة التي جاءت في تقاليد الشعر العربي، انما وضعها علماء القافية لمحاسنة الشاعر الرديء وضبط اخطائه فحسب، لان الشاعر الجيد قلما يعود الى الكلمة ذاتها فيوردها لفظا ومعنى. فهو يمتلك قدرة هائلة على التوليد كما يمتلك - في الأساس - قاموسا مليئا بالالفاظ التي تسعفه في الوقت الملائم. فاذا كرر اللفظة ذاتها، فانها لا بد أن تكون في موضع خاص دقيق، واستعمال في غاية البراعة يقصد اليه قصدا ولا يحيد عنه، كالذي نراه في قصيدة المتنبي العجيبة (الحب ما منع الكلام الألسنا)^{٥٥٢}. اذ تكررت فيها

(٥٤٩) الباب ٢٨٩ .

(٥٥٠) انظر : المختصر الشافي على متن الكافي - للششيخ محمد الدمنهوري - الطبعة الثانية . القاهرة

١٣٣٢ ص ٤٢ .

(٥٥١) ديوانه ١٣٦ .

(٥٥٢) انظرها في ديوانه ج ٤ ص ١٩٥

كلمة (المنى) مرتين دون ابطاء طبعا. جاءت أول مرة في البيت الثامن على هذه الصورة من حسن التلخيص:

ووقفت منها حيث أوقفني الندى وبلغت من بدر بن عمار المنى
ثم جاءت ثانية في البيت التاسع والعشرين وقد لخص المتنبي الموقف الحربي
كله من جهة وبلغ بممدوحه أعلى مراتب العظمة والقوة من جهة ثانية:

والأمر امرك والقلوب خوافق في موقف بين المنية والمنى
ولا شك أن استعمال (الكلمة) جاء مختلفا تمام الاختلاف في كل مرة. في المرة
الأولى يحس قارئه بأن كلمة (المنى) تمثل قمة الارتياح والغبطة – ولعل لهذه
النونات السبعة والميمات الخمسة أثرا في ذلك – بعد جو الاحزان الذي اضاف
الشاعر على أبياته الأولى في مطلع القصيدة في حديثه عن فراق مخضبي بالالم
 والمرارة وقد لخصه ببيتته المشهور:

انكرت طارقة الحوادث مرة ثم اعترفت بها فصارت ديدنا
وتجيء كلمة (المنى) في البيت الثامن نهاية لاحزان الشاعر. بينما نجدها في
البيت التاسع والعشرين مرتبطة بأجواء الجناس والطباق معا هي ولفظة
(المنية). فلا تمثل الموقف النفسي الذاتي للشاعر، فهو خارج اطار الصورة،
بمقدار ما تمثل ممدوحه ومقدار رهبته وجلاله في صورة مرعبة متوترة غامضة،
مختلفة تماما عن الجو الذي استعمل القافية ذاتها في المرة الأولى. بينما نجد
الامر لا يشبه ذلك عند شعراء الاتجاه الكلاسي في العراق. فهم اما يقعون في
الايطاء التام لفظا ومعنى وجوا وترتibia، بحيث يكشفون عن ضعف واضح في
قاموسهم اللفظي كقول الشبيبي يخاطب صديقا له عاد من لندن:

ولي زفرة وحشية لا أردّها اذ ذكرتك النفس يا متمدن
ثم يورد الكلمة ذاتها بعد خمسة ابيات قائلا:

خداع وكذب وافتراء وقسوة وظلم اهذا العالم المتمدن^{٥٥٣}
واما تجيء كلمات القوافي متقاربة جدا في اصولها واشتقاقها واستخدامها في
المعنى ذاته، حتى ليكاد يشتم منها الايطاء المنفر. من ذلك مثلا استخدام
الشبيبي لمادة (ورد) خمس مرات، اربع منها متقاربة:

وردت مياه الرافدين مغيرة شقر من القب البطون وراذ

ثم يقول بعد بيت واحد:

بردى وأودية الفرات ودجلة والنيل غص بمائك الورد
حال العلوج من الاحامر بيننا وتعذر الاصدار والايراد
لا ساغ يا بردى الشراب ولا هنا عذب من الماء القراح يراد^{٥٥٤}
فالكلمات (ورد - الوارد - الايراد - يراد) كلها مشتقة من مادة واحدة وقد
استخدمها الشاعر في معان متقاربة.

وظاهرة (شم الايطاء) شائعة في قصائد الشعراء، فالزهراوي يستخدم
كلمة (طارا) قافية في قصيدة واحدة خمس مرات وفي معنى واحد وقد حافظ على
القاعدة التي قعدها القدامى في الايطاء، لكنه لا يدري أي ضعف أصاب نسيج
قصيدته^{٥٥٥}. والكاظمي يتخفى تحت جناح الضمائر المتشابهة في كاف
الخطاب. والأصل في النظر الى هذا النوع من القوافي لكشف جودتها وحذاقة
الشاعر عند القدامى، هو النظر الى مدى اعتماد الشاعر كاف الضمير،
وتجنبها قدر ما أمكنه ذلك. فالمتنبي - مثلا - استخدم روي الكاف المفتوح في
قصيدته. فجاء بالكلمة ذات الكاف الأصلية خمسا وعشرين مرة من أصل
القصيدة البالغة أربعة وأربعين بيتا، والأهم من ذلك انه لم يجىء بكاف
الخطاب لأكثر من ثلاثة أبيات متعاقبة بينما وزع الكاف الأصلية توزيعا
مناسبا على سائر القصيدة. يأتي بيتين كافهما أصلية:

وقد حملتني شكرا طويلا ثقيل لا أطيق به حراكا
احاذر ان يشق على المطايا فلا تمشي بنا الا سواكا
ثم يعقبهما بثلاثة أبيات قوافيها ذات كاف ضميرية (ذراكا - اراكا -
كفاكا)، ثم يجيء بثلاثة أبيات قوافيها تنتهي بكاف أصلية (الشراكا -
ابترাকা - إحاكا) وهكذا^{٥٥٦}... بينما جاءت قصيدة الكاظمي تستخدم
الكاف الضميرية خمسا وثمانين مرة، والكاف الأصلية ست عشرة مرة فقط.
وأسوأ من ذلك ان كاف الضمير كانت تعقب اختها عشرات المرات، دون أن
يحدث فيها الشاعر تغييرا:

حفظوا الوداد كما حفظت ودادهم ووفوا وكان وفائهم بوفاك

(٥٥٤) ديوانه ٢٢ .

(٥٥٥) انظرهما في اللباب ٢٢٩ .

(٥٥٦) ديوان المتنبي - شرح المكبري - السقا وجماعته ١٩٥٦ ج ٢ ص ٢٨٥ .

وتستمر القوافي متتالية على هذا المنوال (ينساكا - ذكراكا - قريباكا - يهواكا - يرعাকা - عداكا - ساكا - عيناكا - يزاكا - دعاكا... الخ) ٥٥٧ فالكاف في كل هذه الكلمات القوافي ليست اصلية حتى ليشتم منها قارئها ظاهرة الايطاء.

ومن المؤكد ان هؤلاء الشعراء كانوا يقفون طويلا امام القوافي خوف الوقوع في شراكها، فلم يكونوا ينطلقون من مواقع الاقتدار والتحكم التام فيها، ولعل ما فعله الشببيي والرصافي في محاولة الزام نفسيهما برويين على طريقة (لزوم ما لا يلزم)، يوضح لنا اهتزاز ضبطهم للقافية. فالشببيي ينظم مقطوعة من خمسة ابيات لا غير يسميها (لزوم ما لا يلزم) ٥٥٨ ولكنه يخطيء في فهم هذا الاسلوب. ففي أربعة أبيات يلتزم رويين هما (الجيم الساكنة) و(اللام المطلقة) كقوله:

حياتي هذه ليل اذا مت غدا يجلي

وباقى الأبيات الثلاثة (الرجلا - عجلا - عجلي) لكنه في البيت الثاني يقول:

وما اس من الدنيا على شيء وان جلا

فقد أورد رويا آخر غير الجيم وهو اللام، كرره ساكنًا ومتحركًا، بينما جاء الجيم متحركًا وليس ساكنًا كما في باقي الابيات. وليس من المعقول ان الشاعر اراد التزام اللام والألف - مقصورة وممدودة - لان بعض هذه الألف اصلية وقد تصلح مثل (عجلي - يجلي)، الا ان ثلاثة منها ليست اصلية (جلا - الرجلا - وعجلا) وكل الف منها في هذه القوافي يسمى حرف وصل نشأ عن اشباع حركة الروي، وهو لا يعد رويا بأية حال من الأحوال.

وقريب من ذلك ما فعله الرصافي، اذ التزم في قصيدته (في ايلياء) ٥٥٩ رويين هما: (الراء) و(الياء) المشددة فقال:

ارى الايام ظامئة وليست بغير دم الانام تريد ريا
وليولم تنو حربا ما تبدى بها شكل الاهلة خنجريا

وتستمر قوافي القصيدة على هذا المنوال حتى تصل البيت السابع والعشرين:

اب في المجد اروع أحوزي نعى للمجد اروع احوزيا

(٥٥٧) ديوان الكاظمي ج ٢ ص ٣٤٢ .

(٥٥٨) ديوانه ١٢٧ .

(٥٥٩) ديوانه ١٤٠ .

وبذلك اسقط احد الرويين وهو الراء وقد ابدله بحرف الزاي. وما كان أغناه والشببي عن كل هذا التمثل وتلك الصناعة التي لا يقدران عليها. ولذا، يمكننا أن نفهم تلك الاخطاء الاخرى في قوافي هؤلاء الشعراء. وسنكتفي بالاشارة الى اثنين منها لبروزهما ونبوهما في القصيدة بوضوح. الأول - ما يسمى بسناد الاشباع. كقول الرصافي^{٥٦٠}:

عقل وتجربة وجد زائد هذي صفات حازها المتقاعد
فقد جاء دخيل القصيدة مكسورا في معظم ابياتها، لكنه ورد مضموما في أكثر من بيت كقوله:

علمت تجاريكم وايقن راياكم ان الحياة تعاون وتعاضد
وقد يكون مقبولا عند علماء القافية اجتماع حركتين متقاربتين في الثقل كالكسرة والضمة، الا أنهم يستقبحون الحركتين المتباعدين في الثقل كالفتحة مع الضمة أو الكسرة. وقد حقق الكاظمي هذا القبح فاستخدم الدخيل مفتوحا مع دخيل مضموم، بينما انتظم القصيدة كلها دخيل مكسور:

رجوعا الى حيث الخدور فأنتم صنائع ربات الخدور النواعم
الى غيرنا او فابعثوا غيركم لنا فما انتم الاكفاء عند التصادم
ثم قال بعد ستة ابيات:

فتلك بنو الطليان يوم تلاءموا على الشر والابطال لم تتلاءم
وهكذا جمع الحركات الثلاث بشكل معيب^{٥٦١}

أما الثاني - فهو كثير وشائع وكأن أيا من هؤلاء الشعراء يجهله كل الجهل، ونعني به (سناد التوجيه): وهو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد. ولعل الخليل - وهو العمدة في هذا الشأن - قد لاحظنوا قويا في حركة ما قبل الروي المقيد، لان السكون في نهاية البيت يجعل السامع يميز حركات القافية بوضوح. ومن هنا فالخليل يعد سناد التوجيه عيبا غير جائز للشاعر في حالة جمعه بين حركتين متباعدين في الثقل^{٥٦٢} بينما حفلت قصائد الشعراء التقليديين بمثل هذا الخروج كقول الرصافي في قصيدته (مكتبة

(٥٦٠) من قصيدة (الى المتقاعدين) ديوانه ١٦٧ :

(٥٦١) ديوانه ج ١ ص ١١٨ - ١١٩ . وانظر للكاظمي جملة من هذا السناد ج ١ ص ٧ و ج ٢ ص ٢٤ ،

١٢٥ ، ٣٢١ . وانظر خروج الشببي وجمعه بين دخيل مفتوح وآخر مكسور في القصيدة الواحدة ٦٣ -

٦٤ من ديوانه .

(٥٦٢) المختصر الشافي - للشيخ الدمنهوري ص ٤٦ .

الاقواف)^{٥٦٣} وقد جمع بين الحركات الثلاث:

كما ان ارواح من ألفوا قد ابتسمت كالتماع الشهب
ثم قال:

ونجمد في غفلة هكذا ونمرح في لهونا واللعب
ارى هؤلاء ضعاف العقول وان قد نراهم غلاظ الرقب^{٥٦٤}

(٢٠)

ان دراسة الموسيقى في الشعر تقتضينا الاشارة السريعة الى بعض
الاعتبارات الأساسية. من ذلك - مثلا - التفريق ما بين (الايقاع) و(الوزن)
و(التنغيم) و(اللحن). ويمكن تشبيه العلاقة ما بين (الوزن) و(الايقاع)
بالعلاقة القائمة بين (الجزء) و(الكل). فالوزن صورة منضبطة من صور
الايقاع، وهو أكثر الصور شيوعا في الشعر العربي، بمعنى ان الايقاع عبارة
عن ترديد وتناوب متناسق للمقاطع يحسه الشاعر بفطرته احساسا غريزيا،
فهو «الجزء الاولي لحالة الادراك عند الانسان»^{٥٦٥}، اما الوزن فهو شكل من
اشكاله ونمط من انماط ترتيبه، بحيث يمكن للشاعر العظيم ان يقترح اشكالا
اخرى ان استطاع. أما التنغيم TONLITY فهو مفتاح رئيسي، أو مركز
نغمي ثابت في البنية الصوتية للقصيدة، تبتعد عنه الموسيقى واليه تعود^{٥٦٦} في
محاولة تشكيل (اللحن) MELODY - وهو مصطلح موسيقي ليس له ما
يقابله في الشعر - الذي تبرزه القصيدة الاوربية. أما في الشعر العربي فليس
هناك سوى الايقاع والوزن.

واذا كان الخليل الفراهيدي قد وجد خمسة عشر نمطا من انماط الايقاع
سماها بحورا، كان قد مارسها الشاعر الجاهلي، فانه كذلك اوجد - وفق
ترتيب الدوائر الخمس - انماطا اخرى مما لم يستعملها الشعراء آنئذ فسميت

(٥٦٣) ديوانه ٢٤٢ .

(٥٦٤) حفلت دواوين الزهاوي والكاظمي بهذا السناد وتكراره بشكل ملفت للنظر ، انظر ديوان الزهاوي

(الباب) ٢٩٨ والاوशल ١١٩ و ١٣٧ . وانظر ديوان الكاظمي ج ١ ص ٢٥٦ ، ٢٩٩ وج ٢ ص

١٠٣ ، ١٢٣ ، ١٩١ ، ٢٥٨ .

(٥٦٥) Goerge Whalley, Poetic process, London 1953, P. 202.

(٥٦٦) Ibid.

بالبحور المهمة ولم يحاول بعده الشعراء المشهورون استخدامها فظلت مهمة وفقد الشعر العربي بذلك طاقات نغمية بقيت معطلة يتوارثها العروضيون دون الشعراء. والواقع ان قضية (الجانب الصوتي) في الشعر اكبر من مدى نجاح الشاعر في استخدام البحر المحدد. ذلك أن للشاعر الجيد اساليبه الذكية والخفية يستطيع بها ان يلون نسيجه تلويها غاية في الجمال والحدائق، بحيث تترك في نفوسنا - دون استئذان - ذلك (الارنان) و (التنغيم) اللذين يفعلان فعلهما السحري في نقل مضمون القصيدة وتوصل تأثيراتها المطلوبة. وتتضح هذه الاساليب عادة في الاعمال الأدبية الرفيعة، وبخاصة في الشعر الغنائي بحيث يبدو الجانب الصوتي عاملا هاما في البنية العامة للنسيج. فالمتنبي حين يقول:

فيا ليت ما بيني وبين احبتي من البعد ما بيني وبين المصائب
فانه لم يستخدم هذه الاءات التسعة في البيت اعتباطا، كما أن هذه الألف المدودة التي جاءت مرتين في الصدر (ياليت - ما بين) ومرتين في العجز (ما بيني - المصائب) قد احدثت مجموعة من الارتفاعات الصوتية بعد الاحساس بانسيابية الاءات وانخفاضها في النطق. واذا كانت الهمزة في (احبتي) قد جاءت في آخر مقاطع الصدر، فانها ترددت مرة أخرى في تناظر ممتاز فجاءت في آخر مقاطع العجز (المصائب). ثم الا يترك هذا التعاقب الخفي ما بين الاء والباء والتاء في البيت كله من اثر على وجدان السامع؟ ومما يلفت النظر استعمال حرف النون الذي جاء ثلاث مرات في العجز بينما جاء مرتين في الصدر، لكننا نحس ان الشاعر قد عوض هذا النقص بنقص مضاد حيث استخدم الاء في الصدر ست مرات، بينما استخدمها ثلاثا في العجز وكأنه اقام نوعا من التوازن والتناغم والتشكيل ما بين الاء الخفية النطق حيث يفتح الفكان والشفتان في اخراجها، بينما تتكور الشفتان وينغلق الفكان في نطق النون. واجمل من ذلك استعماله المتناظر لحرف الباء الذي جاء ثمانين مرات في البيت اربعة في كل شطر. وينتهي السامع الى الأثر الجميل الذي يحسه في هذه الايقاعات الداخلية المتساوية التي أحدثها المتنبي فان المقطع (بين المصائب) يساوي المقطع (بين احبتي) والمقطع (فياليت) يساوي المقطع (من البعد) ويبقى المقطع (ما بيني) متساويا بالترار في الشطرين. والحق ان المتنبي يمثل قمة الشعر العربي دون منازع في استغلال الجانب الصوتي لخدمة نسيج القصيدة. ولعل أخطر اسرار شعره يكمن في هذا الجانب الخفي الذي لم يحسن شاعر عربي استغلاله وتوزيعه وتنويعه كاستغلال المتنبي له.

وحسبنا بعض الاشارات السريعة دون دراسة تحليلية لتوضيح ما نعينه
بقضية الجانب الصوتي. من ذلك اسلوب التكرار الذي يحسنه المتنبي في
استخدام موسيقي ذكي كقوله:

فبعض الذي يبدو الذي انا ذاكر وبعض الذي يخفى علي الذي يبدو
ولاشك ان قارئه سوف يحس احساسا خفيا بتأثير التكرار، ومن ذلك قوله:
فبأشـر وجهـا طالـما بأشـر القنـا ويل ثيابـا طالـما بلهـا الدم
أما التقسيمات الالفاظية والمقابلة بين هذه التقسيمات، فهي ظاهرة بارزة
بروزا شديدا في موسيقى نسيج المتنبي كقوله:

لهم أوجه غر، وايد كريمة ومعرفة عد، والسنة لد
وأردية خضر، وملك مطاعة ومركوزة سحر، ومقربة جرد
وكقوله:

ومن واهب جزلا، ومن زاجر هلا ومن هاتك درعا، ومن باقر قصبا
ومن استخدامه للطباق وتعاقب الحروف وتكرارها تكرارا موسيقيا قوله:
أتى مرعشا يستقرب البعد مقبلا وأدبر إذ أقبلت يستبعد القربا
أما استخدامه الإجناس، ولا سيما الجناس الاستهلاكي في تجاور وتآلف،
ففي براعة واقتدار ممتازين كعبته المعروف:

أيا خدد الله ورد الخدود وقد قدود الحسان القدود
او يضيف الى هذا النوع من الجناس مجموعة من الالفاظ الطباقية:
وابعد بعدنا بعد التداني وقرب قربنا قرب البعاد
وللمتنبي اساليب عديدة جدا في ربط المقاطع واحداث بعض السمات الهارمونية
في البيت الواحد او في مجموعة من الابيات، من ذلك قوله:

بمسا التعلل لا اهل ولا وطن ولا نديم ولا كاس ولا سكن
فلقد استخدم (لا) النافية استخداما خفيا لهذا الربط، بحيث تعتمد هذه الاداة
على تلاحق التنوين في الاسم الذي يليها (لا اهل)، فلا يلبث القارئ الا أن
يحس بأن النغم الداخلي في البيت لم يكتمل عند الوقفة الاولى، فينتقل الى الثانية

والثالثة وهكذا. وقد يستخدم (تاء الفاعل) مع التثوين لاجداث الربط. المطلوب بين مقاطع الابقاع من ذلك قوله:

وهول كشت، ونصل قصفت ورمح تركت مباداً مبيداً
ومن أساليبه الخفية استغلاله لحروف اللين والمد مع الهاء البعيدة المخرج:
فليتها لا تزال أويه وليته لا يزال مأواها
وكذلك استخدامه التشديد والضغط على بعض الحروف لتمثل مراكز صوتية بارزة كقوله:

قد هون الصبر عندي كل نازلة ولين العزم حد المركب الخشن
تلك بعض الأمثلة القليلة من شعر المتنبي سقناها للتدليل على أساليب الشاعر البارع وطرقه الخفية في استغلال الجانب الصوتي وادخاله نسيجه وغرضنا من هذه المقدمة ان نتساءل عن مدى استغلال الشاعر التقليدي لهذا الجانب، ومدى افادته من محاكاة المتنبي او غيره من القدامى في نسيجه وصنعتة؟
الواقع اننا لا نلاحظ شيئاً ذا بال في هذا المجال عند شعراء العراق ويكاد الاهتمام بالجانب الصوتي عندهم يكون معدوماً. ولعل اعجابهم الشديد بشعر المتنبي كان يوقعهم في حيرة شديدة حين يحاكون أجمل قصائده فاذا هم يكتشفون شيئاً غريباً، انهم لم يصلوا الى نسيجه ومقدرته وخفاياه. ويجرب احدهم محاكاة القصيدة الواحدة، المرة تلو المرة - دون أن يتنبه الى التشكيلات الصوتية وخفاياها - فلا تكون النتيجة الا كسابقتها، يعارض الزهاوي ميمية المتنبي (وأحر قلباه) فيقول:
ليت الذي حاز بعض الناس من نشب

على مصالح كل الناس ينقسم
وقد نظر طويلاً الى تمنى المتنبي حين قال:

ان كان يجمعنا حب لغرته فليت أنا بقدر الحب نقتسم
فما الذي نجده في البتتين من جوانب صوتية مؤثرة في النسيج. لا نجد في بيت الزهاوي أي نوع من النظام، أو الوحدة أو التناظر، أو التشابه. الحروف لا تتعاقب ولا تتألف موسيقياً، وحرف الزاي لا تأثير له بفقدانه التناظر، وكذلك حرف الشين. وليس للشدة أي تأثير حين استخدمها الشاعر مرة واحدة في العجز، وحرف القاف جاء مرة واحدة في آخر البيت بنبرة التشديد فوصل في النهاية دون تمهيد له أو تسهيل لمهمته وكأنه غريب طافح على النسيج، ولا نجد

نسوى (بعض الناس) في الشطر الأول، يقابله (كل الناس) في الشطر الثاني وهو طباق لا طعم له، لا سيما وان تكرار (الناس) أضاع جيوية الكلمة وزاد في تدمير جو البيت لفظة (مصالح) المبتذلة. أما بيت المتنبي فسنجد ان فيه نظاما وتناظرا ممتازا يتحكم البيت بحروفه ومقاطععه. فالنون تكرر ست مرات، ثلاثا في الصدر وثلاثا في العجز، والباء المشددة التي وقعت في الصدر (حب) كررها الشاعر في العجز (الحب)، وان الهمزة جاءت مرتين، في كل شطر مرة (ان - أنا) وكذلك جاءت التاء (غرته - فليت) وكذا الميم (يجمعنا - نفتسم) وكذا الراء (غرته - بقدر) وكذا اللام (لغرته - فليت)، أما القاف فلم تجيء غريبة طافحة في نهاية البيت، فقد مهد لها الشاعر بقاف قبلها في لفظة (بقدر) وهكذا...

والرصافي يتكىء محتذيا قصيدة المتنبي الشهيرة (لكل امرئ من دهره ما تعودا) فلا يلتفت الى فن المتنبي المحكم في ضبط الايقاع واحداث التنويع، وقهر سرعة اللحن وانفلاته، وانما هو يلتفت مبهورا الى معانيه الكبيرة وحكمته المركزة، وهو لا يعلم ان من اكبر اسباب جمال هذه الحكمة ونفاذها وتركزها شدة أسرها الموسيقي وتشابك الحانها وتعاطف مقاطعها. يقول الرصافي:

وأحسن الى من قد اساء تكرما وان زاد بالاحسان منك تمردا
وحب الذي عاداك ان رمت قتله فاني رأيت الحب اقتل للعدا
فليس مضرا في العلي بالذي ارى على كل حال ان تحب من اعتدى

وهذه الأبيات مسخ وعبث بأبيات المتنبي المعروفة:

وما قتل الاحرار كالعفو عنهم

ومن لك بالحر الذي يحفظ اليدا

اذا انت اكرمت الكريم ملكته

وان انت اكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى في موضع السيف بالاعلا

مضر كوضع السيف في موضع الندى

ان الرصافي يجهل ما فعله المتنبي حين كرر حرف اللام بتعاقب ذكي سبع مرات في البيت الأول. ثم قلل من تكراره في البيت الثاني ليكرر الهمزة سبع مرات، وفي قافية البيت الأول ادخل حرفا جديدا لم يستعمله هو حرف (الدا) وكذلك جاءت قافية البيت الثاني تحمل هذا الحرف. وقد احاطه المتنبي في البيتين بمجموعة الحروف التي كثر تردها في كل بيت. احاطه في قافية البيت الأول باللام والياء. واحاطه في قافية البيت الثاني بالتاء والميم والراء، هذه الحروف التي كونت قافيتي البيتين جاءت بنسب دقيقة متساوية في كل شطر. والأغرب

من ذلك ان البيت الأول ضم حرف (التاء) مرة واحدة، جاء في أول كلمة (وما قتل). ثم جاء البيت الثاني حافلا بحرف التاء (ست مرات) وكأنه يمهّد لنبرته الخفية المدغمة أولا ثم يستغل طاقته بأكثر ما يستطيع في البيت الذي يليه. لكن هذا التآلف والترتيب والتعاقب ما بين الحروف لا يصرف نظر المتلقي عن التقسيم الموسيقي الذي أحدثه الشاعر في شطري البيت الثاني حين أنهى كل شطر بفكرة. إلا أن الشطرين ظلا مرتبطين بروابط خفية. وأهم هذه الروابط ان الشاعر كرر مقطعا كاملا برمته (إذا انت اكرمت) في الشطر الثاني – ثم استخدام حرف التاء بحيث دخل جميع كلمات البيت عدا اثنتين قصد الشاعر الى ذلك بالتأكيد، لأنه أحدث بينهما علاقتي طباق وتجانس، وكأن هذين اللفظين (الكريم – اللئيم) قد اصبحا مركزين صوتيين حدد الشاعر مكانهما في البيت بدقة (الكلمة الرابعة في كل شطر) وبذلك كسر بهما رتابة التكرار في البيت أولا ورتابة التاء التي استولت على جو البيت ثانيا. أما البيت الثالث فهو عصارة كل تلك الأساليب التي أحدثها في البيتين السابقين، فقد جاء بالتكرار أولا وبطريقة جديدة مستخدما مقطع البدء (وضع الندى) مقطعا للنهاية في مناسبة جميلة. ثم ربط شطري البيت بمركز صوتي هو كلمة (مضر) التي توسطها حرف الضاد الواقع بين ضادين سبقاه (وضع – موضع) وضادين لحقاه وهكذا تكرر الضاد خمس مرات وينفس النسبة تكررت الحروف (الواو) و(العين). واجمل منه تكرار الكلمات (وضع – الندى – موضع – السيف) اذ جاء بكل منها مرتين، ولكنه أحدث تبديلا في بعض المواضع الدقيقة. فاذا كان قد اضاف المصدر (وضع) للندى. واسم المكان (موضع) للسيف في الشطر الاول، فانه غير التركيب في الشطر الثاني ليحدث تغييرا موسيقيا خفيا، فابدل الاضافات فقد اضاف المصدر للسيف هذه المرة كما اضاف اسم المكان للندى، والواقع ان اللغة – كما يبدو – لا تستطيع ان تحدث وحدها (الوضع الرنان) في النسيج، الا أن الشعر باستخدامه هذه الأساليب يبدو وكأنه بعد اضافي للغة ذاتها. ٥٦٧

أما الرصافي، فيمكننا الإشارة فحسب الى سوء استخدامه للطباق في قوله:

وأحسن الى من قد أساء تكرما وان زاد بالاحسان منك تمردا
فقد اثبت اللفظتين المتطابقتين (احسن – اساء) في الشطر الأول، وحين انتهى تأثيرهما في نصف البيت اضطر الى اعادتهما تقريبا في النصف الثاني. وكذلك

فعل في البيت الثاني فجاء بالفعلين المتطابقين (حب - عاداك) واضطر لتكرارها في الشطر الثاني. ثم نجده وقد اقحم في البيت الثالث لفظ (العل) اقحاما دون أن يمهّد له في البيتين السابقين لا في المعنى ولا في التشكيل الصوتي. ونكاد نحس في البيت الثالث ببصمات المتنبي بارزة في معنى البيت والفاظه وقد استخدمها الرصافي بأسلوبه الاعتباطي مدخلا الفاظا ليست متوقعة في سياق المعنى ولا هي من مستلزمات شد النسيج شدا موسيقيا مثيرا كقوله (على كل حال) و(بالذي ارى) ونكاد نحس في قافيتي البيتين الثاني والثالث نوعا من شم الايطاء في قوله (العدا - اعتدى). وهكذا جاءت قصائد شعراء هذه المدرسة وقد ضيعت أسلوبا هاما من أساليب الموسيقى والتشكيلات الصوتية في النسيج.

(٢١)

ولا يتبقى لنا من قضايا الجانب الصوتي عند هؤلاء الشعراء سوى دراسة الأوزان والبحور. والوزن أول ما يجبه متلقي القصيدة، وهو بهذا المعنى السمة الأكثر بروزا من كل (مواد) بنائها. وتكاد تأثيراته ومهماته تعني طرفي العمل الشعري: الفنان من جهة والمتلقي من جهة ثانية. فهو بالنسبة للمتلقي «يطيل لحظة التأمل عنده، تلك اللحظة التي نكون فيها بين البقطة والنام والتي هي لحظة الخلق الوحيدة، بواسطة دفعنا الى رتبة جذابة، في الوقت الذي تجعلنا يقظين بواسطة التنويع لتبقينا في حالة، ربما حالة من النشوة الحقيقية والتي يتحرر فيها العقل من ضغط الارادة...»^{٥٦٨}.

وبالنسبة للشاعر، فإن العلاقة ما بين (اللغة) التي يستخدمها و(الوزن) تبدو علاقة ملتزمة في النص الجيد، ذلك لأن الوزن في واقع العملية الشعرية «ينظم الخصائص الصوتية للغة، ويضبط الايقاع في النثر، ويقربه من التساوي في الزمان، وبالتالي فهو يبسط الصلة بين اطوال المقاطع الهجائية فضلا عن كونه يبطئ التوقيت ويطول احرف المد بغية عرض لون الطبقة الصوتية او النغمة المحدودة...»^{٥٦٩} ومن هنا، فإن الالفاظ لا تستغني عن الوزن في الشعر، لأن الوزن يؤكد دور الكلمة ويدعم فاعليتها اذ يبرزها، ويوجه الانتباه اليها بحيث تبدو علاقة الكلمة جد وثيقة.^{٥٧٠} ان قضية (الوزن) لم

Ibid. P.204. (٥٦٨)

(٥٦٩) نظرية الأدب - رينيه ويليك واوستن وارين - ترجمة محي الدين صبحي ص ٢٢٥ .

(٥٧٠) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

تعد، من وجهة نظر حديثة، تعني الاهتمام بعنصر من عناصر الشكل ذلك ان المشكلة القديمة (الشكل والمضمون) قد حلت حلا جماليا معقولا، اذ اعتبرت كل العناصر المحايدة جماليا (مواد) في حين اطلق على الطريقة التي أحرزت بها بقية العناصر فعاليتها الجمالية اسم (بنية). ومعنى ذلك ان (المواد) عادت لتشمل عناصر كانت تعد سابقا جزءا من المضمون وعناصر كانت قد اعتبرت في السابق شكلية. أما (البنية) فمفهوم يشمل كلا من المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية. ومعنى ذلك ان العمل الفني قد اعتبر اذن نظاما كليا من الشارات أو (بنية) من الاشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا^{٥٧١}. وعلى هذا فان الوزن سيفقد أحد العناصر الرئيسية في تكوين نسيج القصيدة وهو الآخر يشكل جزءا هاما من البناء الشعري الذي يقيمه الفنان. وتبقى بعد ذلك الطريقة التي يستخدم بها الشاعر هذا العنصر لاضفاء الحيوية من خلاله على (الأشياء) أو (الموضوعات) لاحداث الايقاعات الموسيقية المطلوبة فيها وفي علاقاتها.

والمشكلة التي تجابهنا في الشعر العربي الكلاسي كله، ان الانفصال قائم في اغلب الاحيان بين الشكل والمضمون، ذلك ان النقاد القدامى طالما تناولوا الوزن وبحور الشعر بمعزل عن البنية العامة للقصيدة والفاظها وبلاغتها واشارات الشاعر ورموزه. كما أن الشعراء انفسهم - بسبب فكرة المثال - كانوا يراعون اختيار الوزن والاستعداد له وضبط ادواتهم ومشاعرهم وفق انماطه المشهورة. ونحن نشك كثيرا في أن الوزن كان يفرض نفسه على وجدان الشاعر نابعا من مضمون التجربة ومعانيها. ولعل سبب ذلك ان الشاعر العربي كان ينظر لعنصر الوزن نظرة جزئية لا شاملة للموسيقى واثرا في البناء العام للقصيدة بسبب قيام القصيدة ذاتها على هذه النظرة الجزئية المتمثلة في وحدة البيت. ومن هنا كان هدف الشاعر دائما هو صنع الوحدة الموسيقية المقفلة في البيت الواحد ثم يكررها بعد ذلك في عشرات الأبيات. فاذا ما خرج عن المقياس النموذجي بسبب نفسي أو نتيجة لحاجة داخلية في احساسه عد ذلك زحافا أو علة، حتى انتهى الأمر الى احصاء مرات هذا الخروج وتنسيقها في قانون غريب للعلل والزحافات ألزم به الشاعر مرة أخرى.

ولسنا في معرض نقد العروض الخليلي، لكن الاشارة تجدر الى شيء من ذلك، بسبب صعوبة دراسة الاوزان من خلال دراسة البناء الشعري عامة.

(٥٧١) للاستزادة انظر المصدر السابق ص ١٨١ .

وعلى هذا فان مناهج (الشكليين) الاحصائية في دراسة الشعر التقليدي الموزون تبدو أكثر ضمانا لنتائج البحث في كشف العلاقة ما بين (النمط وإيقاع الكلام). فهم يعنون بالنمط (الوزن المتحكم في القصيدة) وإيقاع الكلام (التركيب العادي للكلام) وعلى الشاعر ان يحدث تناغما بين الاثنين لانهما منفصلان. وتقاس قدرة الشاعر وإجادته بمقدار إخضاعه لحوافزه الإيقاعية - التي توصف عادة بأنها (دينامية تقدمية) - للوزن أو النمط الذي يوصف بأنه (سكوني ترسيمي) ٥٧٢.

وعلى الرغم من اعتقادنا بصحة هذا المنهج وتطبيقه على القصيدة الكلاسية، فان قدرا من التحفظ لابد من الالتفات اليه في هذا المجال. ونعني به وجود الشاعر العظيم المقتدر الذي لا يستعبد الوزن أو القياس، لأنه يستخدم جملة اساليب ذكية بحيث تشبك اللغة بالموسيقى في نسيجه اشتباكا دقيقا حتى لتغدو عملية الفصل بينهما صعبة عقيمة. ولعل ما يوضع، في هذا المجال، من مقاييس جديدة كخضوع القصيدة للالحن الموسيقية ما يؤكد تحفظنا. فالشعر الذي يجيء فيه الوزن شكلا وهيكلًا للكلمات فان عملية إخضاعه للالحن الموسيقية تبدو سهلة ميسورة بسبب امكانية فصل العنصر الموسيقي وعزله تماما عن النسيج. فاذا كان من الممكن إخضاع اغلب الشعر العربي لعملية التلحين الموسيقي فانه من المشكوك فيه، امكانية خضوع قصيدة المتنبي وكثير من قصائد ابي تمام والبحري لهذه العملية، ليس بسبب طبيعة الموضوعات فحسب، وانما بسبب تلاحم النسيج ايضا مما يمكن أن يشكل ثراء موسيقيا صلبا وعاليا للقصيدة يصعب على الملحن إخضاع طبيعتها، ذلك ان القصيدة ذات البناء (الخشن الصلب) تختلف عن القصيدة ذات البناء (الناعم) في خضوعها ومقاومتها لحركة اللحن وانسيابه بحيث يضطر امام مقاومة بنائها الى التراجع ٥٧٣.

ومن المشكوك فيه ان قصيدة الشاعر التقليدي في العراق تملك حظا من هذا الثراء الموسيقي والصلابة في البناء، فالوزن غالبا ما يجيء في القصيدة هيكلًا للكلمات بحيث تغدو عملية دراسة الاوزان كظاهرة شكلية ممكنة.

(٥٧٢) المصدر السابق ص ٢٢٠ .

(٥٧٣) انظر في هذا الشأن المقالة الممتازة التي كتبها

ALBERT WELLEK

« The relationship between music and poetry »

The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Winter 1962. P. 149-156.

ان نظرة تحليلية سريعة لارقام هذا الجدول ونسبة العامة تكشف لنا عر مجموعة من النتائج التي لا يتسع المجال للحديث عنها جميعا ، وانما سنكتفي بالإشارة الى ابرزها واكثرها تمثلا في دواوين الشعراء .

وأول ما نجده من هذه النتائج، تغير النسب التقليدية لاستخدام الاوزان المعروفة في الشعر العربي^{٥٧٤} فاذا كان الطويل قد ظل محافظا على نسبته في المقدمة ممثلا ٢٣٪ من القصائد، فان البسيط والكامل لا يعقبانه في النسبة العامة، وانما يقفز الخفيف قفزة غريبة ليحتل المركز الثاني ممثلا ١٩٪ بينما احتل الكامل ١٦٪ والبسيط ١١٪ ولم نجد للهزج ولا للمضارع من أثر فضلا عن المديد المعروف بقلّة تداوله في الشعر العربي. ولعل قفزة الخفيف الى المرتبة الثانية في دواوين شعراء الاتجاه الكلاسي ناتجة عن طبيعة الخفيف النثرية وملاءمته لظاهرة بارزة من ظواهر الشعر العامة في هذه المدرسة، ونعني بها النثرية.

والواقع ان الخفيف فتح طاملا وقع في شراكه الشعراء. ولعل وقوع (مستفعلن) بين مرتين (فاعلاتن) يبطيء من تدفقه ويعرقل انسيابيته. أما التعليل النفسي لنثرية الخفيف ففي رأينا ان وقوع هذه التفعيلة (مستفعلن) في الوسط تغري الشاعر دائما بالطرح النثري للموضوع في نفس تفصيلي على امل انه يستطيع التوقف في الوقت المناسب، لكنه سرعان ما يجد نفسه مجبرا على الاسترسال في التفصيل لان نهاية الصدر تنتهي بـ(فاعلاتن) وبداية العجز اولها (فاعلاتن) ايضا فلا يجد الشاعر بدا من تدوير البيت في أغلب الاحيان ليتم ما بدأ به من حديث، كقول المتنبي:

كلما رام حطها اتسع البنى فغطى جبينه والقذالا
يجمع الروم والصقالب والبلغار فيها وتجمع الأجالا^{٥٧٥}

وهكذا يتصل الشطران فلا يجد الشاعر مركزا صوتيا بارزا ليقف عنده في استراحة قصيرة. ومعنى ذلك أن الخفيف يجمع سمتين تبلغان حد التناقض: فيه سمة الامتداد والمواصلة كما أن فيه بطأ ظاهرا. ولعل سبب هذا الاختلاف هو ان الخفيف متكون في أصله من اجتماع الرمل والرجز. اخذ من الرمل

(٥٧٤) انتهى الدكتور ابراهيم انيس بعد استقراء كتب الجهرة والمفضليات والاغاني وبعض الدواوين حتى القرن الرابع الهجري ان البحر الطويل يمثل ثلث الشعر العربي في الاستعمال ٣٤٪ ثم الكامل ١٩٪ ثم البسيط ١٧٪ ثم الوافر ١٢٪ وكل من الخفيف والمقارب والرمل ٥٪ والسريع ٤٪ والمنسرح ١٪ . انظر (موسيقى الشعر العربي) الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٥٢ ص ١٨٩ .

(٥٧٥) ديوان المتنبي ج ٣ ص ١٣٧ .

هدوءه ورزاقته وبطئه (فاعلاتن) مرتين، كما أخذ من الرجز ترنمه وسرعته وخفته (مستعلن). وكأن وقوع تفعيلة الرجز بين تفعيلتي الرمل يحدث نوعاً من التواصل والحركة والخفة في رزاقته الرمل وتباطؤه.

واكثر ما استعمل الخفيف عند القدامى في اغراض قريبة من مواطن الأداء النفسي كالتأمل والحكمة والرثاء، كما استعمل لابرار الحوار الداخلي ما بين الشاعر واعماقه، أو ما بين الشاعر وحبيبه احياناً عند بعض الشعراء.

ومن أبرز نماذج الأداء النفسي والتأمل دالية المعري المشهورة (غير مجد في ملتي واعتقادي) ونونيته (علاني فان بيض الاماني)، ولاميتا المتنبي (ذي المعالي فليعلون من تعالى) و(مالنا كلنا جوا يا رسول) وهمزية البوصيري (كيف ترقى رقيق الانبياء) ولامية الاعشى (ما بكاء الكبير بالاطلال) وهمزية ابن الرومي المعروفة (يا اخي اين ربيع ذاك الاخاء) وقد اكثر ابن الرومي في قصيدته هذه من الفاظ القول (قلت - قلت - قلن - قائلاً...) ٥٧٦ ولعل عمر ابن ابي ربيعة خير من استخدم هذا البحر لاغراض حوارية في قصيدته وتكفي الاشارة الى بعض مطالعها:

قال لي صاحبي ليعرف ما بي	اتحب البقتول اخت الريباب ٥٧٧
ولقد قلت يوم بانوا ليكر	انت يا بكر سقتنا ذا المساقا ٥٧٨
جن قلبي فقلت يا قلب مهلا	لا تبدل بالحلم والعزم جهلا ٥٧٩
قلت إذ أقبلت وزهر تهادي	كنعاج الملا تعسفن رملا ٥٨٠

والمقطوعات والقصائد كثيرة في ديوانه مما افاد فيها من نثرية الخفيف.

ولقد لاقت طبيعة الخفيف النثرية هوى في نفوس شعراء المدرسة التقليدية فاذا بالزهاوي يزيد من استخدامه حتى ليجيء ترتيبه - كما في الجدول - الأول بينما جاء الطويل في المرتبة الثانية ثم اعقبه الكامل. وكذا الحال مع الكاظمي، اذ جاء الخفيف في المرتبة الأولى ثم اعقبه الكامل فالطويل. اما الرصافي فقد حافظ على نسبة الطويل التقليدية فجاء في المرتبة الاولى، ثم اعقبه بالخفيف فالكامل، بينما حافظ الشيبيني على التناسب التقليدي في استعمال البحور.

(٥٧٦) انظرها في ديوانه ج ١ ص ٣٧ .

(٥٧٧) ديوانه - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ص ٤٣٠ .

(٥٧٨) المصدر السابق ٤٤٣ .

(٥٧٩) المصدر نفسه ٣٦٠ .

(٥٨٠) المصدر نفسه ٤٩٨ .

والكاظمي والزهاوي اكثرهم نثرية وتقديرية في الشعر، وهذا ما يفسر تقدم الخفيف عندهما الى المرتبة الاولى. زاد عند الزهاوي بسبب حرصه على تثبيت قضايا العلوم والفكر المجرد ووصف المخترعات ونظم النظريات والدعوات الاجتماعية والظهور بمظهر العصرية في وقت ثبتت فيه الضرورة الملحة لاحتذاء الغرب، من ذلك قصيدته عن المرأة (هزاوا بهن) ^{٥٨١} التي يكفي القارئ مطلعها:

هزاوا بالبنات والامهات واهانوا الازواج والاخوات
وكمطولته الهمزية السيئة (مشهد السماء) ^{٥٨٢} وهي نظم صرف لعلوم الجغرافيا والفلك والنجوم والمخترعات البصرية:

ان بين المريخ والمشتري منها نجيمات هن غير بطاء
ليس في الظن ان تكون حياة فوق تلك الكتابب الانضاء
ولقد جاءت الحياة الى الغبراء مدفوعة من الزهراء

الى آخر هذا اللغو الثقيل.

أما الكاظمي فهو يفضل الخفيف لانه يتيح له هذا الكلام العادي الذي يلقى ارتجالا في المحافل والدعوات كلما مر بالقاهرة مسؤول من العراق أو غير العراق، يقف ليحييه، كما حيا السيد مولود مخلص احد اتباع الملك فيصل قائلًا:

ليلكم ايها الكرام سعيد طاب فيه المسموع والمشهود ^{٥٨٣}
وهكذا راح هؤلاء الشعراء فريسة لهذه النثرية والتقديرية يتخبطون في شبك الخفيف الدفينة، فاذا بالرصافي يتحدث عن (الشارع الكبير في بغداد) ^{٥٨٤} ينصح الناس:

نكب الشارع الكبير ببغداد ولا تمشي فيه الا اضطرارا
ويحيي ام كلثوم في قصيدة نثرية قائلًا:

هي في الشرق وحدها ربة الفن فما ان للفن رب ثاني ^{٥٨٥}

(٥٨١) ديوان الزهاوي ٣٠٩ .

(٥٨٢) المصدر نفسه ١٣٥ .

(٥٨٣) ديوانه ج ١ ص ١٨٤ .

(٥٨٤) ديوانه ١٥٠ .

(٥٨٥) ديوانه ٥٢٦ .

أما الزهاوي فقد استخدم الخفيف لكل اغراض الشعر تقريبا، للطبيعة^{٥٨٦}، ولسرد النظريات العلمية^{٥٨٧}، وللشعر السياسي^{٥٨٨} والاجتماعي^{٥٨٩} وللمناسبات والترحيب^{٥٩٠} فضلا عن الأغراض والموضوعات التي يصلح لها الخفيف أصلا. ولعل الشببيي اقلهم استعمالا للخفيف، إذ استخدمه سبع مرات في ديوانه، وقد حرص في أغلبها ان يعبر عن احساسه تعبيرا ذاتيا، لا سيما في مقطوعاته (سوانح الحب) و (الطيب) و (محنة الحب)^{٥٩١} التي يقول فيها:

بغض الحب كل شيء لعيني فاستوى في المأل بغضي وحيي
أيسونا من اللقاء وقالوا حسبك الطيف طارقا قلت حسبني

ولقد ترتب على تضخم نسبة الخفيف في دواوين هؤلاء الشعراء، ان تراجع البسيط تراجعا ملحوظا وتضاءلت نسبته حتى وصل الى المرتبة الرابعة، بعد أن كان يقرن عند القدامى بالطويل في الاهمية والاستعمال والنسبة. وتلك نتيجة طبيعية، ذلك ان البسيط بحر ذولون خاص في الموسيقى ولعله في الاصل رجزي متحد مع المتدارك ذي القفزات والصخب المكشوف. ففي هذا المزيج ما بين تفعيلية الرجز (مستفعلن) وتفعيلة الخبب (فاعلن) نلمس ظاهرة موسيقية متميزة في قصيدة الشاعر الذي يجد فيها ما يلائم خصوصية تجاربه الذاتية، وقلما نجد ضمور الجانب الذاتي في القصائد المبنية في هيكل البسيط. ولعل نظرة سريعة الى بعض مطالع المتنبي توضح لنا تلك الملاءمة الدقيقة ما بين احساس الشاعر واختياره لهذا البحر:

أبلى الهوى أسفا يوم النوى بدني وافرقت الهجر بين الجفن والوسن
أحيا وأيسر ما قاسيت ما قتلا والبين جار على ضعفي وما عدلا

ومن البسيط جاءت ميميته التي قالها في صباه:

ضيف ألم برأسي غير محتشم والسيف احسن فعلا منه باللمم

وميميته الشهيرة التي ودع بها سيف الدولة:

(٥٨٦) انظر الكلم المنظوم ٩٨ ، ٩٩ .

(٥٨٧) انظر قصيدته (سليل القرد) الاوشال ٥٨ .

(٥٨٨) انظر ديوان الزهاوي ٢٩٩ - ٣٠٠ والكلم المنظوم ١٥٥ واللباب ٢٤٦ .

(٥٨٩) انظر قصيدته (اسفري) اللباب ٢٣٥ وانظر الثمالة ٥٦ .

(٥٩٠) انظر قصيدته (كمنجة شامي) الاوشال ١٤٩ .

(٥٩١) ديوانه ١٥٧ .

واحر قلباه ممن قلبه شبيم ومن بجسمي وحالي عنده سقم
وبائيته التي رثى بها أخت سيف الدولة، التي قيل ان لها مكانا خاصا في قلبه،
ومنها بيتاه المشهوران:

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر فزعت فيه بآمالي الى الكذب
حتى اذا لم يدع لي صدقه أملا شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي
وقصائد البسيط عند المتنبي ذات النزعة الذاتية كثيرة، فهناك داليتة (ما
الشوق مقتنعا مني بذا الكمد) وبائيته (دمع جرى فقضى بالربع ما وجبا)
ونونيته (قد علم البين منا البين اجفانا)، والأمثلة في ديوانه ودواوين القدامى في
ارتباط البسيط بالجانب الذاتي اكثر من أن تحصى، وحسبنا الاشارة الى اشهر
قصائد الشعر العربي كنونية ابن زيدون (اضحى التناهي) وبائية البحري (يا
من رأى البركة الحسناء) ونونية جرير (بان الخليط) ولأميات كعب بن زهير
والطغرائي وعينية ابن زريق البغدادي وغيرها، ما يؤكد بروز الجانب الذاتي في
اغراض مختلفة كالحب والشكوى والفخر والثناء وحماسة التمرد والغضب في
ملاءمته لنغمات البسيط وامتزاجه. وهكذا كان لابد - وقد اتضح لنا قصور
الجانب الذاتي عند شعراء التيار الكلاسي في العراق - من أن يتأخر هذا البحر
عن موضعه الطبيعي في اقترانه بالطويل عند القدامى، حيث كانا مكملين
لبعضهما في سد احتياجات الشاعر الموسيقية، اذ كان الشاعر القديم يميل الى
الطويل غالبا في السرد القصصي ورواية الاخبار والوصف العام والمديح وبعض
الثناء. ومن هنا جاء اقتران الطويل بالبسيط في دواوين الشعراء. فلا غرابة
اذن ان يختلف الأمر عند الكاظمي حتى يصل للبسيط الى أربعة قصائد في
ديوانه الضخم ذي الجزئين، حتى ليقصر عن اللحاق بالسريع او المنسرح او
المقارب وحتى المجتث.

وماذا عن استخدامهم للبسيط؟ الواقع ان قصائدهم من البسيط لم تكن
في أغلبها الا توقيعا واتكاء على ما اختاره الشاعر القديم من تشكيلات هذا
البحر العديدة^{٥٩٢} فاذا كان المتنبي قد اختار عروضه المخبونة وضربه المماثل في
روي الميم المضموم: (واحر قلباه ممن قلبه شبيم) فان هؤلاء الشعراء يوقعون
على انغامه في هذا الاختيار ومنهم الكاظمي اذ يقول:
شيموا العزائم وامضوا من مضاربها

وللعزائم يعنو السيف والقلم^{٥٩٣}

(٥٩٢) للبسيط ثلاث اعاريض وستة ضرب .

(٥٩٣) ديوانه ج ١ ص ١٠٧

واذا كان ابن زيدون قد اختار لنونيته العروض المخبونة والضرب المقطوع فان الشاعر التقليدي لا يخرج على هذا الاختيار مطلقا، وانما هو يوقع على انغام الشاعر القديم. ومن هؤلاء الشيبيني اذ يقول:

يا مثقل الناس اكتافا بنائله خفت بحملك لا خفت أياديها ٥٩٤
وهكذا جاء تقليدهم لاختيارات المعري ولا سيما رأيته المعروفة:

يا راقد البرق أيقظ راقد السمر لعل بالجزع اعوانا على السهر
وبائية أبي تمام المشهورة (السيف اصدق انباء من الكتب) وغيرها مما عرضنا له في صفحات سابقة. وعلى هذا حين نبحث عن شخصية الشاعر التقليدي وبخاصة في اختيار تشكيلات البحور، فاننا قلما نجد لها متميزة وانما تضع دائما في شخصية الشاعر القديم وموسيقاه.

والسؤال الجدير بالاجابة: واين الكامل من كل ذلك؟ وكيف تخطاه الخفيف وتجاوزه؟ أليس الكامل بحرا اتسع لكل اغراض الشعر العربي فاستخدمه الشاعر القديم في شتى المواقف والموضوعات فلماذا لم يتجه اليه اهتمام الشاعر التقليدي؟

الواقع ان الاجابة على هذا السؤال سوف توضح لنا ظاهرة عدم الاقتدار الموسيقي في اختيار شعراء الاتجاه الكلاسي للوزن الملائم بسبب ما نفترضه فيهم من قلة دربتهم بالذوق الموسيقي والتفريق الدقيق عند الاختيار. ولعل ما سنحاول تقديمه من تحليل كفيل بان يكشف لنا كيف استعاض هؤلاء الشعراء عن الكامل بالخفيف - على الرغم من الاختلاف الشديد في طبيعة كل منهما - من حيث احساسهم بأن لا فرق بين الاثنين. واكثر من ذلك، لعل تفسيرنا، سوف يوضح بعض النتائج الغريبة في الجدول الاحصائي الذي قدمناه.

ان الشاعر الذي لا يمتلك (البوافع الايقاعية) في النشأة الموسيقية للقصيدة، لا يملك - ايضا - الا ان يترك الزمن الموسيقي الظاهر يتحكم في ضبط هذا الايقاع. فاذا لم تكن العلاقة حميمة ما بين المضمون والمشاعر من جهة والايقاعات من جهة اخرى، بحيث يختار الشاعر بحرا معيناً لمضمونه في تشكيلة محددة تنبع وفق انبثاق اول طلائع القصيدة ومنذ بوادر انبثال صورها، رافضا بقية البحور وتشكيلاتها، فانه يمكن ان يختار اي بحر آخر

مقارب ومساو في الزمن الموسيقي للقيام بنفس المهمة دون النظر لطبيعة كل وزن ومدى صلاحيته للتعبير عن المضمون والمشاعر^{٥٩٥}.

والذي نعينه ان الأوزان العربية الستة عشر تتكون كلها من ثماني تفعيلات، ست منها متساوية في الزمن الموسيقي العام بمقدار $1\frac{3}{4}$ وهي

$1\frac{3}{4}$		مفاعلتن
$1\frac{3}{4}$		مستفعلتن
$1\frac{3}{4}$		مفاعيلن
$1\frac{3}{4}$		فاعلاتن
$1\frac{3}{4}$		مستفعلن
$1\frac{3}{4}$		مفعولات

واثنتان منها متساويتان في الزمن الموسيقي كل منهما مستغرقة $1\frac{1}{4}$ وهما:

$1\frac{1}{4}$		فعولن
$1\frac{1}{4}$		فاعلن

وينتج عن ذلك أن الأوزان العربية الستة عشر تنقسم في صورتها العامة كما اقترحها وضبطها الخليل ويحساب الدوائر الخمس، الى ثلاث مجموعات من الأطوال الموسيقية:

أ - المجموعة الأولى - وتستغرق في الطول الموسيقي (2) درجة، وهي ثلاثة أبحر متفقة مع الدائرة الأولى عند الخليل، دائرة المختلف:

(٥٩٥) يقول الشاعر الانكليزي المعاصر توماس بلاك بين « اجد من الصعوبة فصل الفكرة عن الايقاع عن الصورة البصرية . انها غالبا فكرة زوجت للصورة والايقاع هذا هو ميلاد القصيدة ... »

(٥٩٦) نعني بالدرجة هنا مصطلحها الحديث من انها (البعد الطنيني) وهو الثانية الكبيرة ، جاعلين هذا البعد بمثابة (درجة كاملة) قابلة للقسمة الى انصاف وارباع . انظر شرحا مفصلا لعنى (الدرجة) في القياس الموسيقي (المصطلحات المحدثه في الموسيقى الغربية) غطاس عبد الله خشبة - المجلة الموسيقية . القاهرة . العدد الثالث . مارس ١٩٧٤

وعلى هذا فسوف نرسم الدرجة الكاملة بالصورة والنصف والربع والربعين

(١) الطويل - فعولن $1\frac{1}{4}$ + مفاعلين $1\frac{3}{4} \times 4 = 12$

(٢) البسيط - مستفعلن $1\frac{3}{4}$ + فاعلن $1\frac{1}{4} \times 4 = 12$

(٣) المديد - فاعلاتن $1\frac{3}{4}$ + فاعلن $1\frac{1}{4} \times 4 = 12$

ب - المجموعة الثانية - وتستغرق في الزمن الموسيقي مقدار $(\frac{1}{2} \text{ IO})$ وهي
أحد عشر بحراً :

١ - الكامل - متفاعلين $1\frac{3}{4} \times 6 = 10\frac{1}{2}$

٢ - الرمل - فاعلاتن $1\frac{3}{4} \times 6 = 10\frac{1}{2}$

٣ - الرجز - مستفعلن $1\frac{3}{4} \times 6 = 10\frac{1}{2}$

٤ - الوافر - مفاعلتين $1\frac{3}{4} \times 6 = 10\frac{1}{2}$

٥ - الهزج - مفاعيلن $1\frac{3}{4} \times 6 = 10\frac{1}{2}$

٦ - الخفيف - فاعلاتن $1\frac{3}{4}$ + مستفعلن $1\frac{3}{4}$ + فاعلاتن $2 \times 1\frac{3}{4} = 10\frac{1}{2}$

٧ - السريع - مستفعلن $1\frac{3}{4}$ + مستفعلن $1\frac{3}{4}$ + مفعولات $2 \times 1\frac{3}{4} = 10\frac{1}{2}$

٨ - المنسرح - مستفعلن + مفعولات + مستفعلن $2 \times 1\frac{3}{4} = 10\frac{1}{2}$

٩ - المضارع - مفاعيلن + فاعلاتن + مفاعيلن $2 \times 1\frac{3}{4} = 10\frac{1}{2}$

١٠ - المجتث - مستفعلن + فاعلاتن + فاعلاتن $2 \times 1\frac{3}{4} = 10\frac{1}{2}$

١١ - المقتضب - مفعولات + مستفعلن + مستفعلن $2 \times 1\frac{3}{4} = 10\frac{1}{2}$

ج - المجموعة الثالثة - وتستغرق في الطول الموسيقي ١٠ درجات وهي
بحران :

١ - المتقارب - فعولن $1\frac{1}{4} \times 8 = 10$

٢ - المتدارك - فاعلن $1\frac{1}{4} \times 8 = 10$

هذه هي صور الأطوال الزمنية الثلاثة التي يمكن ان تستغرقها البحور العربية في صورتها العامة، قبل ان يستعملها الشاعر، وهذه الصور العامة هي التي يذكرها العروضيون عادة في مطلع الحديث عن كل بحر ذاكرين صورته العامة قبل الدخول في استعماله، لكن موسيقى الشعر العربي في الاستعمال لا تقوم على هذا الأساس الزمني الموسيقي الظاهر لأطوال المقاطع. ولو اتبع الشعراء هذه الأطوال الزمنية لانتهى الأمر بالشعر العربي الى وضع سيء في موسيقاه، ولانتهينا الى بحور ثلاثة لاغير.

والذي حدث أن الشاعر العربي تصرف من واقع تجربته واحساسه الموسيقي الفطري فأدخل مجموعة من التعديلات على هذه الأطوال وفق حاجته النفسية، فاذا بالاستعمال الذي رصده الخليل الفراهيدي بعد ذلك، يكشف عن اختلافات حادة بحيث تم التفريق بين هذه الدرجات الزمنية بطريقة مأمونة، وان اضطر العروضيون بعد ذلك الى قسر مجموعة من الظواهر وادخالها عنوة في قوانين محددة. ولعل ابرز ما ادخل في هذا الشأن مصطلح (الجزء) على صورة البحر العامة، ثم اعتماد السبب والوند وتنويعهما واعادة ترتيبهما وتعاقبهما في كل بحر حتى تتم التشكيلات المختلفة وبذلك خففوا الى درجة كبيرة من تحكم الزمن الموسيقي الظاهر للبحور. فخرج المديد - بالاستعمال - من بين الطويل والبسيط بجزئه فتراجع الى طول زمني جديد مقداره $(10\frac{1}{2})$ فدخل ضمن مجموعة البحور السداسية - التي سنُحدث عنها - وهي (الرملة - الكامل - الرجز - السريع - الخفيف - المنسرح - الوافر). بينما فرق بين الطويل والبسيط بأكثر من طريق. ادخل (الجزء) و (النهك) على البسيط اولاً وانتهى الى احتوائه على ثلاث اعاريض وستة اضرب بينما احتفظ الطويل بعروض واحدة وثلاثة اضرب وتميز عن سائر البحور بعدم دخول الجزء او النهك عليه فجاء سليماً في امتداده الموسيقي. كما ادخل الجزء على بحور اخرى لاحداث هذه التغييرات، منها الهزج وميزوه باربع تفعيلات كما ادخل على المضارع والمجث والمقتضب. وبذلك تكونت بمقياس الطول الزمني الموسيقي اربع مجموعات نتيجة لاستعمالات الشعراء:

- ١ - المجموعة الثمانية الأجزاء أ - وتضم الطويل والبسيط واستغراقها الزمني $(11\frac{1}{2})$
- ٢ - المجموعة الثمانية الأجزاء ب - وتضم المتدارك والمتقارب واستغراقها الزمني ١٥
- ٣ - المجموعة السداسية الأجزاء - وتضم الكامل والرملة والرجز والمنسرح

والخفيف والسريع والوافر والمديد . وتتراوح درجة استغراقها الزمني بين $9\frac{1}{2}$ الى $10\frac{1}{2}$

٤ - المجموعة الرباعية الأجزاء - وتضم الهزج والمضارع والمقتضب والمجث وتتراوح درجة استغراقها بين $6\frac{1}{2}$ الى 7 .

وتهمنا هنا المجموعة الثالثة وهي المجموعة السداسية الأجزاء وهي ثمانية بحور بعد دخول المديد إليها . ولقد أحدثت فيها جملة من التغييرات للتفريق بينها بدقة . فادخل على الوافر علة القطف^{٥٩٧} وعلى السريع علة الصلم^{٥٩٨} ، فاصبح كل منهما في الاستغراق الزمني $9\frac{1}{2}$ فتساويا بذلك مع المديد في الزمن الموسيقي الظاهر ، مع الاختلاف الشديد بعطلهما وتشكيلاتهما عن المديد الصحيح . وأخرج الرمل من المجموعة بأحداث علة الحذف^{٥٩٩} في عروضه فاصبح مقداره الزمني 10 . وبقيت ثلاثة بحور متساوية في المقدار الزمني وهي في صورة البحر الصحيح :

- ١ - الرجز : مستعلن $6\frac{3}{4}$ $10\frac{1}{2}$
٢ - الكامل : متفاعل $6\frac{1}{4}$ $10\frac{1}{2}$
٣ - الخفيف : فاعلاتن + مستعلن + فاعلاتن $10\frac{1}{2} = 2 \times$

فكيف تم التفريق الدقيق بينهم؟ أما الكامل فقد اعطي جملة من الامتيازات : اعطي دون سائر بحور الشعر ثلاثين مقطعا (ثلاثين حركة) ، ثم اعطي دون سائر بحور الشعر تسعة اضرب - وهي أعلى نسبة - ولعل سبب تسميته (كاملا) لاحتوائه على هذه النسبة العالية من الاضرب ، ثم اعطي حق استلاب بحر الرجز واحتوائه موسيقيا ، وذلك ان تفعيلة الكامل (متفاعلن) ، اذا ما اصابها (الاضمار) صارت (متفاعلن) أي (مستعلن) وهي تفعيلة الرجز فاذا جاءت في بيت الرجز تفعيلة واحدة متحركة الثاني (متفاعلن) فان البيت يصبح كاملا وكذلك تعد القصيدة كلها من الكامل . وهكذا كان الحد صارما بين الكامل والرجز ، وهذا ما يفسر لنا بالضبط انخفاض نسبة الرجز الى درجة مربعة في الجدول الاحصائي . فقد استولى الكامل عليه جملة وتفصيلا عند كل من الزهاوي والشببيي فلم نجد عندهما قصيدة واحدة من الرجز التام ووجدنا

(٥٩٧) القطف : اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة (فاعلاتن) وتسكين ما قبله فيصير (مفاعلي) .

(٥٩٨) الصلم : حذف الوند المفروق من آخر التفعيلة (مفعولات) فتصير (مفعو) أي (فعلن) كما ادخل على عروض السريع (الطي + الكسف) .

(٥٩٩) الحذف : اسقاط السبب الخفيف من آخر تفعيلة الرمل (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) او (فاعلن) .

اثنيتين عند الرصافي وثلاثا عند الكاظمي بالرغم مما عرف عن الأخير من تتبع القدماء في الارتجال، وفي الارتجاز^{٦٠٠}، بمعنى انه حريص على تتبع النفس الرجزى في القصيدة فلا يخطئ في تحريك الثاني الساكن من التفعيلة. وهكذا جاءت نسبة الرجز مثيرة، فلم تشكل أكثر من نصف بالمائة.

وليس ذلك هو المهم، انما المهم العلاقة الموسيقية التي تجمع بين الخفيف والكامل وهذا ما نريده في تحليلنا كله.

فعلى الرغم من تركيبة الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن $2 \times$) تختلف اختلافا شديدا عن تركيبة الخفيف (فاعلاتن مستتفعلن فاعلاتن $2 \times$) من حيث توالي الاسباب والاولاد ومن حيث مواقعها وتعاقبها، الا انهما متساويان في الاستغراق الزمني الموسيقي. وهنا يجيء دور الشاعر القليل الدربة. فسرعان ما يأخذ الزمن الموسيقي للبحر، فلا يفرق بين التنويعات التي كان الشاعر القديم قد ادخلها واصر عليها ملائمة لحاجته النفسية، بل هو - الشاعر الحديث - لا يستطيع التفريق بين بحرین متساويين في الزمن الموسيقي فاذا به يتجه الى احد البحرین مفرغا فيه معظم تجاربه، تاركا البحر الآخر وتنويعاته. وهذا ما يفسر لنا قفزة الخفيف عند الزهاوي حتى استغله الشاعر في مائة قصيدة، بينما وصل الكامل الى سبعين قصيدة، مع ملاحظة ان الكامل يستولي عادة على الرجز فيزداد عدده، وكذا الحال عند الكاظمي اذ يصل الخفيف الى ٢٨ قصيدة بينما يصل الكامل الى ٢٠ قصيدة، بينما يتساويان في ديوان الرصافي، وينحسر الخفيف الى موقعه الطبيعي عند الشبيبي ليصل الى ٧ قصائد في الوقت الذي يصل فيه الكامل الى ١٨ قصيدة. ولعل ذلك عائد الى احتفاء الشبيبي بموسيقى الشعر، وتنبيهه الى طاقات الكامل أكثر من غيره من الشعراء. ومعنى ذلك ان الزهاوي والكاظمي قد افرغا معظم تجاربهما في الخفيف أكثر من الكامل. على الرغم من أن الكامل لم يجيء نقيا في قصائدهما وانما استلب كثيرا من حقوق الرجز.

وظاهرة وقوع الشاعر اسيرا لاستغراق الزمن الموسيقي دون عنايته بأهمية العلاقة ما بين تجربته واحساسه وتلوين البحر المناسب لهما تفسر لنا ايضا ارتفاع نسبة بعض البحور، ولاسيما ما عرف بندرة استعماله عند القدماء، على حساب البعض الآخر كارتفاع نسبة المجتث على حساب صاحبه المضارع، اذ جاء المجتث ٣٠ مرة في الوقت الذي جاء حقل المضارع خاليا

(٦٠٠) اشتهر الكاظمي بارتجال الشعر ، انظر اخبار ارتجاله : مقدمة ديوانه ج ١ (مقالة العقاد)
ومقدمة المغربي ج ٢ . وهذه النزعة في رأينا - من أكثر النزعات سلبية وعقما في عملية الخلق الفني ومعاناتها .

تماما في الجدول. والتعليل ذاته يقودنا الى ارتفاع نسبة المتقارب (٢٢ قصيدة) على حساب نسبة المتدارك (٣ قصائد فقط) وقد جاءت في ديوان الزهاوي دون غيره.

والأشد وضوحا من كل ذلك نسبة المديد في الجدول اذ جاءت منه قصيدتان فقط في ديوان الكاظمي. ولقد تعاون سببان على ذلك، أولهما ندرة استعمال المديد ذاته ثم استيلاء الخفيف على القسم الأكبر منه في ذهن الشعراء، لان المديد هو الآخر يدخل ضمن المجموعة السداسية في الاستعمال اذ اصبحت (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) تساوي $9\frac{1}{2}$ ونلاحظ فراغا تاما في حقل الهزج، ولاشك ان مجزوء الوافر قد استلبه واحتواه موسيقيا. فهو مختلط في ذهن الشاعر واحساسه الموسيقي لأن كلا من الهزج ومجزوء الوافر يساوي في الطول الموسيقي 7 درجات. والسبب الثاني ان علاقة مجزوء الوافر بالهزج كعلاقة الكامل بالرجز. أي ان تفعيلة الوافر (مفاعلتن) اذ دخلها العصب يتسكن الخامس المتحرك فيها فسوف تصبح (مفاعلتن) أي (مفاعيلن) وبذلك يختلط الهزج بمجزوء الوافر. وقد منح مجزوء الوافر حق استلاب الهزج اذا ما تغيرت حركة الحرف الخامس في (مفاعيلن) من السكون الى الحركة وبذلك يصبح البيت او القصيدة برمتها من مجزوء الوافر.

ونلاحظ في الجدول الاحصائي ان نسبة البحور الطويلة عالية جدا اذا ما قورنت بنسبة البحور القصيرة. فالطويل والخفيف والبسيط والكامل والوافر اعلى نسبة من البحور المجزوءة، كالرمل المجزوء والوافر المجزوء والخفيف المجزوء فضلا عن المجتث والمقتضب، بل نحن لا نجد للهزج من اثر.

والذي نراه، ان البحور ذات الامتداد الزمني الاطول تتفق عادة مع تضخم ظاهرة استغلال الشعر للتعليم والوعظ والارشاد، والدعوات السياسية والفكرية والاجتماعية مما رأيناها واضحة عند مجموعة الشعراء التقليديين. بينما تكاد البحور القصيرة تمتاز بخفة وحركة راقصة تتفق مع الأحاسيس الذاتية والمرح والنشوة والاحساس الحاد والتأثر السريع باصدقاء الحياة وهو ما لم يتضح قويا في دواوين هؤلاء الشعراء. وحتى في استخدامهم لهذه البحور القصيرة – بهذه النسب القليلة – لم يجيء كما يمكن أن يكون متفقا مع المضامين الملأمة له. فمن بين الأوزان الخفيفة القصيرة الراقصة وزن (مخلع البسيط) ووزنه (مستفعلن فاعلن فعولن)، وقد عده بعض النقاد المحدثين بحرا «شهوانيا يصلح للشدو وما اليه»^{٦٠١} لكن الكاظمي – وقد استخدمه مرتين –

(٦٠١) المرشد الى فهم اشعار العرب – عبد الله الطيب المجذوب ٩٠ ، ١٠٨ .

يقتل فيه تلك الخفة والفطرية حين يستخدمه لمطولاته السقيمة. ومخلع البسيط يتطلب قصراً في النفس بحيث يصلح للمقطوعات والاناشيد، بينما نظم فيه الكاظمي قصيدته (ما الشعر الا ذائب فكر) ٦٠٢ فجاءت في خمسة وتسعين بيتاً تحمل عدة اغراض، منها تحية حافظ ابراهيم وتقريظ ديوانه:

فاسلم وكن للقريض ملجأً واسلم وكن للقريض ذخراً
تكسى من الفضل خير برد والمكتسى الفضل ليس يعرى
وكانت الثانية أسوأ فقد جمعت الى طول النفس سوء اختيار الموضوع، اذ جعلها هذه المرة في الرثاء، فقال يرثي فؤاد سليم. شهيد حركة الاستقلال السورية:

صارع فيها المنون حتى هوى صريعاً بها اميما
قد جدلته بها شظايا من بعد ما جدل القروما ٦٠٣
ولعلنا نحس بوضوح هذا النبوءة وتلك المفارقة ما بين نغم القصيدة وموضوعها، فالحركة الخفيفة، والترنم والنقرات في البيت لا يمكن ان تأتلف مع اجواء الحزن والبكاء والحسرات. ولعل الامر يتضح حين يطرق الجانب السياسي من الموضوع فيها جم فرنسا:

صحت فرنسا لكن ارتنا رأيا لأطماعها سقيما
بنغمة الانتداب غنت ورددت صوتهها الرخيما
إذا انتداب ام اغتصاب عاد به حقنا هضيماً؟
واين هذا الاختيار السيء من اختيار شوقي - في المناسبة ذاتها - لبحر الوافر بصلاحيته للاداء العاطفي، وللرقة والجزع عامة، مع هذه الرنة المفاجئة للمتلقى، في عروضه وضربه، بسبب العلة القوية التي تدخل عليهما ألا وهي (القطف). فاذا بشوقي يبدأ قصيدته بهذا الاعتذار الجميل الاسوان:

سلام من صبا بردى ارق ودمع لا يكفكف يا دمشق
ومعذرة البراعة والقوافي جلال الرزء عن وصف يدق
ولعل أجمل ما في قصيدة شوقي هذه، تصويره الدقيق للتناقض ما بين سياسة فرنسا واستعمارها الشعوب، وبين تاريخها وثورتها الشهيرة:
سلي من راع غيدك بعد وهن أبين فؤاده والصخر فرق

(٦٠٢) ديوانه ج ١ ص ١٢٢ .

(٦٠٣) ديوانه ج ٢ ص ١٦٢ .

وللمستعمرين وان ألانوا قلوب كالحجارة لا ترق
رماك بطيشه ورمى فرنسا اخو حرب به صلف وحمق

.....

ثم:

دم الثوار تعرفه فرنسا وتعلم انه نور وحق^{٦٠٤}
وفي مثل هذه النبرة الحزينة والغاضبة معا والرقّة والحماسة معا يجيء
الوافر في اعلى درجات كماله وجودته.

أما الزهاوي فلا يفضل صاحبه في السوء، فقد استعمل مخلع البسيط
الراقص للموضوعات المليئة بالاحزان أو الحكمة وحتى لقضايا السياسة، فها
هو يستخدمه في السرد القصصي ايضا، في قصيدتين طويلتين: الأولى (بكى على
نفسه وناحا)^{٦٠٥} والثانية (يا أم)^{٦٠٦} التي تروي قصة احتضار فتاة تجود
بآخر انفاسها موصية أمها بهذا الكلام الراقص:

قد جاء يا أم وقت موتي ولم يجيء بعد أه «صبري»
ان جاء يا أم بعد موتي فالتمسي ان يزور قبري
والرصافي احسنهم في استخدام هذا الوزن على شيء من سوء يلحقه. فقد
استخدمه مرتين.. الأولى في قصيدة طويلة ابتدأها بداية مقبولة فقال:

من اين من اين يا ابتدائي ثم الى اين يا انتهائي
ولكنه خرج من اجواء التأمل، فأفسد موسيقى القصيدة بهذا اللون من النظم
البارد:

فان اجزاء كل جسم مبتعدات بلا التقاء
وفي دقاق الجماد عرك يتهم الحس بالخطأ^{٦٠٧}

والثانية افضل، بسبب موضوع الطبيعة وحديث عندليب يصدح فيها، مما
يلائم نقرات هذا الوزن الفطري وخفته، وكأن قصيدة الرصافي نشيد من
اناشيد الاطفال:

سمعت شعبرا للعندليب تلاه فوق الغصن الرطيب^{٦٠٨}

(٦٠٤) انظرها كاملة : الشوقيات ج ٢ ص ٨٨ .

(٦٠٥) الكلم المنظوم ٩٠ .

(٦٠٦) الكلم المنظوم ١١١ .

(٦٠٧) قصيدة (من اين الى اين) ديوانه ١٣ .

(٦٠٨) ديوانه ٢٤٦ .

والملفت للنظر، ان الرصافي قد خرج عن مقياس مخلع البسيط خروجا لطيفا.
ليلائم غناء العندليب. اذ أن وزن مخلع البسيط كما هو معروف:

مستفعِلن فاعِلن فعولن (مرتين)

اما الرصافي فقد استخدم احيانا - مستفعِلن مفعولن فعولن، كما في قوله:
اذ قال نفسي نفس رفيعة لم تهو الا حب الطبيعة
ولا يستقيم المخلع البسيط مع ابيات الرصافي الا بالقراءة الترمنية بحيث
تخطف بعض الحروف خطفا ليستقيم الانشاد، كما هو الحال في خطف (الفاء)
في كلمة (نفس) وخطف الواو في كلمة (تهو) في العجز، والرصافي يجيد احيانا
اختيار الوزن الملائم لمشاعره وموضوعه كاختياره الخفيف لبعض مرثيه ونحن
نعلم ان في الخفيف شيئا من بطء مع ثقل وشيئا من جلال وعلو. من ذلك
قصيدته في رثاء (الشيخ الخالصي)^{٦٠٩}، وفي رثاء (عبد الوهاب النائب)^{٦١٠}
التي يقول فيها:

هي دنيا بقاؤها مستحيل فليقف عند حده التأمل
لكنه - كغيره من الشعراء - يسرف في استخدام الخفيف، فيجيء شيئا
كاختياره لموضوعات الجنس وللحب المكشوف كما في قصيدته (بداعة لا
خلاعة)^{٦١١}:

مثلت في دلالهما عريانه فأرتني محاسنا فتانه
حيث طارحتها الغرام ببيت بالمرايا قد زوقوا جدرانه
...الخ،

والخفيف في نغمته البطيئة وما فيه من جلال وعلو ينبو عن نزق الجنس وطيش
الاحاسيس واحتدامها.

وقد يختار السريع فيجود اختياره كما في قصيدته (الجليان
والشيطان)^{٦١٢}، اذ خرج عن طوره الخطابي فسلك مسلك السرد القصصي
والحواري مما يصلح له السريع فعلا، فقال:

رأيت ابليس عدو البشر يخطب في جمع له قد حضر

(٦٠٩) ديوانه ٣١٠ .

(٦١٠) ديوانه ٣١٢ .

(٦١١) ديوانه ٢٨٣ .

(٦١٢) ديوانه ٤٩٧ .

لكنه لا يلبث ان يعود الى طبعه ونزعتة الوعظية والتقريبية ليستخدم السريع ذاته في موضوع اجتماعي كما في قصيدته (المرأة المسلمة)^{٦١٣} التي يقول فيها:

فهذه حالة نسواننا وهي لعمري حالة مؤلمة
ما هكذا يا قوم ما هكذا يأمرنا الاسلام في المسلمة
وما هكذا يستخدم السريع.

والذي نذهب اليه ان هؤلاء الشعراء لا يدققون النظر في اختيار اوزان قصائدهم، ولعل لكثرة ما نظموه، جعلهم كحاطبين في ليل يجمعون الحسن الى السيء. ولعل الزهاوي - بخاصة - يندر أن يجمع الحسن. فاذا هو يستخدم اجمل بحور الشعر العربي واكثرها خفة ورقصا أسوأ استخدام. من ذلك - على سبيل المثال - معارضته دالية الحصري القيرواني الشهيرة:

ياليل الصب متى غده اقيام الساعة موعده

وهي من الخبب، وقد اكسبها الشاعر القديم بموضوعها الغزلي الاستعطافي بريقا ونقرا ورقصا، بينما استخدمها الزهاوي قائلاً:

ابيضت عيني من حزن مذ فارق رأسي اسوده
امبا شيبني وقد استولى فبياض ما ان احمده
يد دهري قد لطمت وجهي تبت يده تبت يده^{٦١٤}

وأسوأ منه ما فعله في المقتضب وهو من البحور الراقصة التي تصلح للغناء والطرب، فلا بد في استخدامه من ان يقرب الموضوع من هذه الأجواء، لا كما فعل الزهاوي حين استخدمه في موضوع سياسي جاد، نبا عنه الوزن وقبحت موسيقاه:

ان في العراق لناسا ونوا وما دأبوا ليس تستحق حياة جماعة خشب^{٦١٥}

... الخ.

واين هذا من قصيدة شوقي المشهورة في وصفه ليلة راقصة في قصر عابدين:

(٦١٣) ديوانه ٣٤٧ .

(٦١٤) ديوان الزهاوي ٢٠٠

(٦١٥) المصدر السابق ٢٦٩ .

حف كأسها الحبيب فهي قضية ذهب^{٦١٦}
 ويشاطر الزهاوي الكاظمي سوء اختيار الأوزان للموضوعات، ولا سيما
 اختياره لقصار الأوزان، فهو يختار الوزن الثاني من المقتضب لموضوع
 سياسي، يمدح سعد زغلول معددا مآثره الوطنية من ذلك قوله:

سعيد ساعد للحمى وفم
 عين من غفا نطق من وجم
 يرقب العدى يدحض التهم^{٦١٧}

الى آخر هذا النثر الرديء. وأين هو من استخدام شوقي للوزن نفسه في
 قصيدته الراقصة الوزن والموضوع، اذ قالها في وصف مرقص اقيم بسراي
 عابدين:

مال واحتجب وادعى الغضب
 ليت هاجري يعرف السبب^{٦١٨}

ولا نطيل وانما استشهدنا بالأوزان القصار والبحور ذات الاجواء الخاصة
 لنكشف الخلط الغريب عند هؤلاء الشعراء في اختيار الوزن الملائم للمضمون.
 ولعل ذلك يدلنا على استخدامهم للأوزان الطويلة والمشهورة والكثيرة التداول في
 الشعر العربي، التي تصلح لموضوعات اكثر وتتسع انغامها وايقاعاتها
 وتشكيلاتها لمضامين متنوعة كالطويل والبسيط والكامل والوافر والخفيف
 والرملي.

وعلى الرغم من أن قصائدهم لم تخل من سقطات عروضية وزخافات
 مستكرهة كقول الرصافي من الخفيف:

وتجلت على مسرح الرقص حتى ارقصت بالغرام منا القلوب^{٦١٩}
 فقد زحف الصدر زحافا قبيحا فجاء على هذه الصورة (فعلاتن - مفاعيل -
 مستفعلاتن) بينما جاء العجز سليما (فاعلاتن - متفعلن - فاعلاتن) وكقول
 الكاظمي:

أرقد فيها على ارق ما به للجفن اغفاء^{٦٢٠}

(٦١٦) انظرها في الشوقيات ج ٢ ص ٨ .

(٦١٧) ديوانه ج ٢ ص ١٩١ .

(٦١٨) انظرها في الشوقيات ج ٢ ص ١٢ .

(٦١٩) ديوانه ٢٠١ .

(٦٢٠) ديوانه ج ١ ص ٣٢٠ .

فقد زحف صدر البيت واضطرب في مجموع القصيدة. ان جاء على هذه الصورة (مستفعلن – فاعلن – فعلن) بينما جاء الشطر الثاني (فاعلاتن – فاعلن – فاعل) منسجما مع وزن القصيدة التي جاءت كلها من المديد على العروض، المحذوفة والضرب الأبتري. بينما جاء صدر البيت اقرب ما يكون للبيسط.

وفي شعر الزهاوي، ابیات تحتاج الى خطف بعض حروفها لتستقيم على الرغم من عدم وجود ما يوجب هذا الخطف كقوله:

ضجرت نفسي من توالي الليالي واستملت تعاقب الايام
فلا بد من خطف ياء (نفسى) في القراءة، مع غرابتها على حرف النون المكسورة
في كلمة (من)، على الرغم من سلامة الوزن نفسه في الشطر. وكذلك في قوله:
وقواف تسيل في كل واد طفحت منها دجلة والنيل ٦٢٢
فلا بد من خطف الألف في لفظة (منها) اثناء القراءة.

وفي قصائد الشعراء خلط واضطراب في الاوزان لا نجد ما يوجب ايراد شواهدهما. بالرغم من ذلك كله، فاننا نقرأ بعض المحاولات الملفتة للنظر عند الزهاوي والرصافي لاحياء بعض الأوزان القديمة المندثرة التي ندر استعمال القدامى لها. كمحاولة الرصافي احياء ما يسميه العروضيون بالسريع المكشوف المشطور ومنه البيت المشهور:

ان ثقيفا منهم الكذابان كذابها الماضي وكذاب ثان
ففي قصيدة الرصافي (التلغراف) ٦٢٣ احياء لهذا الوزن:

للبرق اسلاك تؤدي الاخبار دقيقة مثل دقاق الاوتار
ومن ذلك ايضا محاولة الزهاوي احياء الوزن الرجزي القصير، والذي نظم فيه شوقي مقطعا من مسرحيته مجنون ليلى في قوله:

هلا هلا هيا اطو الفلا طيا
فقال الزهاوي:

رأسي	مصدوع	عظماً	مخلوع
قلبي	مكسور	روحي	ملذوع ٦٢٤

(٦٢١) الكلم المنظوم ١٣٦

(٦٢٢) الديوان ٢٧٧ .

(٦٢٣) ديوانه ٢٥٠ .

(٦٢٤) اللباب ٢٧٥ وانظر محاولاته على منهوك البسيط قصيدة (لم تدم لنا) الديوان ٩

الا أن هذه المحاولات لا تعني جديدا في اوزان الشعر وموسيقاة، فنحن لا نجد في دواوين شعراء هذه المدرسة تجديدا أو تطورا يذكر في استعمال البحور أو محاولة الخروج على العروض الخليلي. وحتى هذه المحاولات (الاحيائية) جاءت نادرة جدا، ولم تجيء ظاهرة شائعة بحيث تستحق الدراسة والتسجيل.



ونعود في نهاية الفصل الى قضية الفن وتطوره لنتساءل عن مقدار تطور الشعور عند شعراء هذه المدرسة؟

لا شك اننا نجد درجة من التطور قد دخلت نسيج القصيدة على يد شعراء الاتجاه الكلاسي، عما كان عليه في القرن التاسع عشر، نتيجة للعلاقة الجدلية القائمة بين الشاعر من جهة ومجتمعه من جهة أخرى. وإذا كنا قد وجدنا ان درجة التطور تلك لم تكن كبيرة أو جذرية في اللغة أو الخيال أو الموسيقى، فذاك لأن درجة الأصالة عند هؤلاء الشعراء لم تكن عالية هي الأخرى، وعلى هذا، اذا ما أخذنا بتقسيم العقاد لادوار تطور الفن من مرحلة الجمود الى مرحلة النهضة والاجادة^{٦٢٥}، فاننا سنضع شعراء القرن التاسع عشر في الدور الأول: وهو (دور التقليد الضعيف، أو التقليد للتقليد) بينما نضع شعراء الاتجاه الكلاسي – الزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي – ممثلين للدور الثاني وهو (دور التقليد المحكم أو التقليد الذي فيه للمقلد شيء من الفضل وشيء من القدرة).

على أن هذه المدرسة لم تتوقف بحكم طبيعة التطور لسبب بسيط، هو أن شعراءها لم يصلوا بقيمها في التطبيق الى آخر المدى، وانما برزت في ساحة الشعر طاقة اصيلة تنتمي الى هذه المدرسة، ولكنها تختلف عنها اختلافا كبيرا، ونعني بها شاعرية الجواهري.

(٦٢٥) انظر مقالته (الحركة الأدبية) مجلة الكتاب المصرية . المجلد العاشر . ج ١ يناير ١٩٥١ ص ١٢

الفصل الثالث

الكلاسيكية الجديدة

محمد مهدي الجواهري

(١)

لا بد للدراسة - وهي ترصد خط التطور الفني للشعر العراقي الحديث - من أن تقف وقفة متأنية عند ظاهرة متميزة في هذا الشعر، تمثل قمة من قمم تطوره. تلك الظاهرة التي يمكن أن نطلق عليها مصطلح (الكلاسية الجديدة) متمثلة في محمد مهدي الجواهري، الشاعر الذي ما يزال يقول الشعر منذ أكثر من نصف قرن، ومازال جمهوره كبيرا، ينتظر منه المزيد.

لقد ذاعت شهرة الجواهري ذيوعا كبيرا، لا سيما بعد الحرب الثانية، وبعد أن وصل صوته الى ساحة الشعر في الوطن العربي كلها، واقترن اسمه بتاريخ العراق السياسي الحديث، حتى عد بعضهم شعره وكأنه يصور هذا التاريخ «فيما يشبه المأساة الاغريقية»^١.

الا أننا، من وجهة النظر النقدية، نجد في أغلب الأحكام التي قيلت في شعره تطرفا - مع الشاعر أو ضده - وتناقضا أحيانا، ومبالغة أحيانا أخرى. فضله بعضهم على شوقي ومطران والرصافي والزهاوي^٢، وعده آخرون شاعرا تقليديا يحسن فن النظم^٣، وبالعكس آخرون مقررین أن الجواهري أكبر من أن يدرس^٤، بينما ذهب بعضهم الى أن للشاعر «نمطا جواهريا جرى في طريقة أدبية خاصة، فوجدت قبولا واستحسانا من جمهرة المتأدبين»^٥، وانتهى آخرون الى «أنه شاعر عباسي أخطأه الزمن... ووجوده في القرن العشرين يمثل ظاهرة غريبة»^٦.

ونحن نعتقد أن دراسة حرفية الشاعر ونسيجه مسألة هامة في اصدار أحكام نهائية على شعره، وعلى تيار الشعر الكلاسي. وبالرغم من ايماننا بأن تطبيق خصائص التيار الكلاسي الأوربي بتفاصيله على الشعر العربي، محاولة

(١) الشاعر والحاكم والمدينة - جبرا ابراهيم جبرا ، (محمد مهدي الجواهري : دراسات نقدية اعدھا

فريق من الكتاب العراقيين) بغداد ١٩٦٩ ص ٤٥ .^١

(٢) المصدر السابق ص ٦٥ .

(٣) الأدب المتكامل والشعر عند العرب - مدني صالح ، مجلة الآداب - بيروت العدد الأول لسنة ١٩٦٨ .

(٤) محمد مهدي الجواهري - دراسات نقدية ، ص ١٣٣ .

(٥) لغة الشعر بين جيلين - ابراهيم السامرائي ١٢١ .

(٦) الشعر العراقي الحديث : مرحلة وتطور - جلال الخياط ص ١٠٥ .

غير مأمونة النتائج، لأن «كلاسية الشعر العربي تختلف في نواح عديدة عن كلاسية الشعر الغربي، وإن اتفقت معها في جوهر الاتجاه وخلاصة طبيعته»^٧. لكن ذلك لا يمنع من أن نجد في هذا الشعر تمثل بعض الخصائص الكلاسية العامة تمثلاً واضحاً، كاحتذاء النماذج المشهورة في الشعر القديم، والاهتمام بالجانب العقلي مما يفسر لنا ظاهرة الحكمة، والالاحاح على التفاصيل العامة والجزئيات، والتعبير - أحياناً - عن معاني الجمال، والحرص على الحقيقة والتعبير عنها في كثير من الأحيان، يضاف الى ذلك بروز سمات معينة: كالانقسام ما بين الشكل والمضمون في القصيدة والاعتماد على وحدة البيت والقافية والوزن، والاهتمام الخاص بالجزالة في التركيب والعناية بالمفردة.

(٢)

سنجد، بعد الاطمئنان الى هذه الحقيقة أن بدايات الجواهري في العشرينات من هذا القرن، ولسنوات طويلة اعقبتها ينضوي بشعره تحت هذه الخصائص العامة للمدرسة الكلاسية فهو بذلك يوضع ضمن اتباع مدرسة الزهاوي والرصافي والشبيبي والكاظمي، والذين ابتدأوا حياتهم الادبية في أواخر العهد العثماني، اما هو فقد ادرك هؤلاء وهم يملأون اجواء الشعر في العراق بأصواتهم.

وقبل ذلك، فإن الشاعر في حادثته قد توجه - رغم معارضة والده - الى الشعر بحكم ثقافة بيئته وعصره، فقد نشأ في مطلع القرن العشرين نشأة علم وسط عائلة تقول الشعر القديم وتتصدر النوادي الادبية في النجف، فيرتادها الشاعر، وفيها سمع أصوات ابي تمام والمتنبي والبحري والشريف الرضي، وربما صوت ابي نواس «مألثة تلك المحافل لم تطو القرون حداثها... فنشأ في تلك الظروف الفارغة والامة المتهدمة والادب المزعوم فتعاطى بصدر من الادب القديم، وتلمذ على تلك النوادي...»^٨.

ويتبارى مع لداته في ما كان يسمى في النجف بـ(حلبة الادب) مستعرضاً ملكاته في معارضة قصائد اشهر شعراء العرب القدامى^٩. ثم يجلس الى الزهاوي - في بغداد - سنوات ثلاثاً يسمع منه فيلذ ويفيد^{١٠} ويحرص الزهاوي على تلميذه، فيكتب في مقدمة ديوانه الاول «... اني كنت

(٧) متى ندرس شوقي - الدكتورة سهير القلماوي ، مجلة المجلة . العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٦٨ .

(٨) ديوان الجواهري - مطبعة النجاح بغداد ١٩٢٨ . المقدمة بقلم علي الشرقي ص (١ - ل) .

(٩) انظر بعض معارضات الجواهري للشعراء القدامى (حلبة الادب) ط ٢ - المطبعة الحيدرية - النجف ١٩٢٥ .

(١٠) الجواهري : (زكريات عن الزهاوي) - مجلة الاديب العراقي . العدد الثالث ١٩٦١ ص ١٦

اتوسم فيه هذا النبوغ كلما قرأت ما كانت تنشره له الصحف قبل سنوات، وقد حقق ديوانه ظني فيه...»^{١١}. ولا ينكر الجواهري هذه الاستاذية للزهاوي، فهو يسميه في إحدى قصائده (حامي الأدب العراقي) ويدعوه الى (حمايته) ضد أعدائه.^{١٢}

يكشف لنا ديوان الجواهري الاول عن اعتماده على مخزون ثقافي تجمع عنده من قراءاته للشعر القديم واطلاعه الواسع على كتب اللغة والنحو والبلاغة، وما حفظه من شعراء عصره المشهورين كشوقي وحافظ والزهاوي والرصافي. ومن احسن ما يجده القارئ في قصائده المبكرة، قصيدته (الثورة العراقية)^{١٣} التي كتبها الشاعر عام ١٩٢١، ووصفت بأنها «من قصائد الحرب الفريدة التي قيلت في هذا القرن»^{١٤}.

لعل الذي ولى من الدهر راجع فلا عيش ان لم تبق الا المطالع
غرور يميننا الحياة وصفوها سراب وجنات الاماني بلاقع
نسر بزهو من حياة كذوبة كما افتر عن ثغر المصافي مخادع
هو الدهر قارعه يصاحبك صفوه فما صاحب الايام الا المقارع

يبدأ الشاعر قصيدته بهذه الابيات الأربعة، فاذا هي تقدم لنا حكمة وتجربة، لا نراها مناسبة لسن الشاعر، فضلا عن انها لا تتعلق بعنوان القصيدة، وقد تصلح هذه الحكمة لكثير من القضايا، موضوعها عام، وقد لا ننسى انها حكمة قديمة طالما ترددت في شعر المتنبي خاصة وهو يفتتح بعض قصائده الشهيرة، بل نحن نجد صورة البيت الأول مكرورة في مجموعة من عينيات الفرزدق خاصة، اعتمد عليها الجواهري وجارها الى حد بعيد وان لم يستطع استخدامها استخداما يبعث فيها الحياة من جديد. يقول الفرزدق:

ولكن هما عماي من آل مالك فاقع فقد سدت عليك المطالع^{١٥}

ويكرر الفرزدق صورة (المطالع المسدودة) في نفس القصيدة:

غداة اتت خيل الهذيل وراكم وسدت عليكم من إراب المطالع

وللفرزدق عينية ثانية مطلعها:

(١١) ديوان الجواهري (بين العاطفة والشعور) ط ١٩٢٨ - المقدمة (كلمة الزهاوي) .

(١٢) المصدر السابق (قصيدة جائزة الشعور) ص ١٣ .

(١٣) المصدر السابق ص ٥١ - ٥٧ ، وانظر ديوان الجواهري - المكتبة العصرية ١٩٦٧ ج ٢ ص ٨٥

(١٤) لغة الشعر بين جيلين - ابراهيم السامرائي ص ١١٨

(١٥) شرح ديوان الفرزدق - تحقيق عبد الله الصاوي - ج ٢ ص ٥١٨ .

انسي الى خسير البرية كلها رحلت وما ضاقت علي المطالع^{١٦}
وفي قصيدة ثالثة للفرزدق نلمح الصورة ذاتها (سُدت المطالع) يجيء بها بعد
حادثة من الاحداث^{١٧}. واذا كانت تلك احدى صور الفرزدق فان صور
الجواهري الأخرى (الدهر راجع) تبقى (المطالع) (غرور يميننا) (صفوها
سراب) (حياة كذوية) (افتتر ثغر) (مقارعة الدهر) (مصاحبة الايام) شائعة
بنفس القدر في الشعر العربي القديم. ولا ينسى الجواهري استخدام الطباق
(ولى - راجع) وفي البيت الثاني (جنات ويلالق) (صفوها وسراب) وفي الثالث
(المصافي والمخادع). ثم نحس في البيت الرابع عودة وتكراراً لمعنى البيت الاول
في معناه.

ونكتشف من مطلع القصيدة ان (الحدث) ليس هو المحرك لاحتاسيس
الشاعر وانفعالاته، فليس في هذه الابيات شيء من المعاناة، او الانفعال العفوي
بالحدث. وانما نحن امام ارتداد الى مخزون ثقافي عام يرتزود منه الشاعر كلما
تقدم في القصيدة خطوة، يقول:

ألم تر ان الدهر صنفان اهله اخو بطنة، مما يعد وجائع
اذا انت لم تأكل اكلت وذلة عليك بأن تنسى وغيرك جائع
تحدث أوضاع العراق بنهضة ترددها اسواقه والشوارع
وصرخة غيران لانهاض شعبه وانعاشه تستك منها المسامع

ان من سمات الشاعر الكلاسي عنايته التامة بالجزئيات ومحاولته الاحاطة
بكافة تفاصيل الفكرة، او الحدث، او الصورة: فهي هو يعود الى فكرة (الدهر)
ومتناقضاته، وهي ذات الفكرة ولكن بصورتها تتكرر وتتراكم فالمرّة الاولى (ذهاب
الدهر ورجوعه) وفي الثانية (الدهر المقارع) وفي الثالثة (الدهر المخادع).
وتأتي التراكيب والصور التقليدية (اخو بطنة) (لم تأكل أكلت) التي نجدها
صدى لقول زهير، المشهور:

ومن لم يزد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يتقي الشتم يشتم
وحكمة المتنبي مشهورة في هذا الصدد:

والظلم من شيم النفوس فان تجد ذا عفة فلعله لا يظلم
و(تستك منه المسامع) ترديد لبيت النابغة في اعتذاره المعروف:

(١٦) شرح ديوان الفرزدق ص ٥١٠

(٢٧) المصدر نفسه ص ٥١٢، انظر تفاصيلها.

أتاني ابيت اللعن انك لم تني وتلك التي تستك منها المسامح
ويجيء هذا الشطر في البيت الثالث (تحدث اوضاع العراق بنهضة) فيتساءل
قارؤه عن هذه (النهضة) التي يتشوق اليها الشاعر؟ فاذا كانت الثورة
الشعبية الكبرى، فقد قامت وخمدت قبل عام مضى من كتابة الشاعر قصيدته،
ونفوس العراقيين بعدها ملأى بالاحزان والآلام. وهذا ما يؤكد الذي نذهب
اليه من ان عواطف الشعراء الكلاسي - والجواهري كذلك في هذه الفترة - لا
يفجرها الحدث أو التجربة، لتعبر عن نفسها وأحاسيسها المختلطة بالواقع،
بقدر ما يدفع هذه الشحنة العاطفية الى موقف متأمل سرعان ما يرتد الى
المخزون الثقافي للشاعر ليسيل هذا المخزون الكامن شعرا لا يحمل من عواطف
الشاعر الذاتية المتميزة المطبوعة ببصماته ما يميز انفصاله عن هذه الحقيقة
القديمة، ومعاشيته لتجربته الخاصة، وهي ظاهرة لا تعطي معنى لحياة
الشاعر، وشعره. يقول ستيفن سيندر «ان الحقيقة لا تستمر حقيقة على لسان
شاعر جديد» الا اذا كان الشاعر الجديد قد عاشها مرة ثانية في ظروف تختلف
عن تلك التي تثبت فيها اصلا، أما اذا اكتفى الجديد بتريديد القديم دون ان
يخلقه من جديد فحينئذ يحل القول محل القائل، ويفقد القائل موقفه المتجدد
ابدا في الحياة...»^{١٨}.

وحتى هذا الطباق الذي يحرص عليه الجواهري، لم يخلق جديدا في
التجربة (أخوبطنة - جائع) (لم تأكل - أكلت) (تنسى - شائع)، انه لا يغني
القصيدة شيئا، فهو لا يساعد على تقديم صور جديدة، او علاقات جديدة بين
المفردات، لأن المخزون الثقافي عند الشاعر قد تكفل بذلك. فاذا كان الفرزدق
قد صور وطنه وبيئته بقوله.

تنح عن البطحاء ان قديمها لنا والجال الباذخات الفوارع^{١٨} ب
فان الجواهري يستحضر صورة (الجال الفوارع) هذه ليصف الوطن:
تغذيه انفاس النسيم عليلة تذيع شذاهن الجبال الفوارع^{١٩}
وحتى (انفاس النسيم) صورة قديمة.

واذا قال الفرزدق مصورا قومه وقد امتلكوا النجوم الطوالع:

أخذنا بأفاق السماء عليكم لنا قمرها والنجوم الطوالع:^{٢٠}

(١٨) الشاعر والحياة ستيفن سيندر ترجمة مصطفى بدوي ص ٩٨ - ٩٩ .

(١٨ ب) ديوان الفرزدق ج ٢ ص ٥١٩ .

(١٩) ديوان الجواهري ط ٩١٨ ص ٥١ - ٥٧ .

(٢٠) ديوان الفرزدق ج ٢ ص ٥١٩ .

قال الجواهري يصف الحاج عبد الواحد سكر احد زعماء ثورة العشرين:

كمي مشى بين الكمأة وحوله نجوم بلبل من عجاج طوالع^{٢١}

الصورة واحدة، وقد غير فيها الجواهري بعض التغيير لكن صفة النجوم جاءت كما جاءت عند الفرزدق مع الفارق في ان الشاعر الحديث قصر عن اللحاق بتحكم الشاعر القديم في احكام الصورة ولحمها، الا انه استعان بصورة ثانية من القديم، صورة (غبار المعارك) عند بشار في قوله:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا واسيافنا ليل تهاوى كواكبه
فخلط بين الصورتين، لكنه لم يخلق صورة مثيرة، ويعاود الكرة لضبط صورة الفرزدق فيقول:

تكاد اذا ما طالع الشهب هيبة تخر لمرآه النجوم الطوالع
وعدم نجاحه هذه المرة، راجع الى هذه المبالغة المفرطة التي تضيفها الصورة، فضلا عن الفرق الواضح ما بين (الشهب) التي (طالعتها) و (النجوم) التي تخر، ومعلوم ان الشهب غير النجوم. والفرزدق قصد النجوم الثابتة اللامعة، ومن هنا جاء معنى الامتلاك قويا وخالدا.

ان الجواهري لم يستطع ان يصل بصورته الشعرية الى مستوى صورة الفرزدق، ولا هو يستطيع التخلص من تأثيرها واغرائها، فهو في كل مرة يعود اليها في محاولة لتفريغها في نسيجه. ان هذه المحاولات لا تلبث ان تصرف ذهن المتلقي عن محاولاته وصوره الى الصورة الاصلية التي يدور حولها. ذلك لأن الشاعر الحديث لم يستطع صهر الصورة القديمة واعادة تشكيلها من جديد وادخالها في نسيجه، وكأن هذه الصورة القديمة تجيء ملصقة بما عنده دون لحام، حتى ليبدو هذا الشاعر الحديث وكأنه، في ذهنه، يحتفظ بمخزون تتكدس فيه الصور، يقطعها من ابیات الشاعر القديم ليضيفها الى أبياته ويبني عليها. ومن هنا يبدو رأي ت. اس. ايليوت دقيقا ومشخصا لهذه الظاهرة، حين يؤكد بأن هناك علاقة تكامل - عند الشاعر الناضج - ما بين الحاضر والماضي الحي، مشترطا لنضج الشاعر «ان لا يكون فحسب يُختزن الموروث الذي ظل من قبله معطلا، بل انه يعيد سبك اكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة»^{٢٢}.

(٢١) ديوان الجواهري ط ١٩٢٨ ص ٥١ - ٥٧ .

(٢٢) ت. س. البيوت الشاعر الناقد - ماثيسون ، ترجمة احسان عباس ص ٤٦ .

بمعنى ان الفرزدق حين يستخدم صورة (عبابي الندى-المتدافع) في بكائه على قومه:

فان ابكي قومي يا نوار فانني ارى مسجديهم منهم كالبلقع
خلاءين بعد الحلم والجهل فيهما (ويعد عبابي الندى المتدافع)

فاننا نحس بجمال الصورة واثارتها، ففيها نوع من المفاجأة في علاقات المفردة، الندى وقد صدر عن قومه كما صدر العلم، فأضاء واستعار الشاعر لهما صفة الموج الطافي فباتا تيارا قويا متدافعا. والفرزدق حريص على هذه الصورة معني بها، يجيد خلقها مرات عديدة، فيكررها في عينية اخرى فيقول:

اذا جردوا اسيا فهم لكتيبة لمعن وميض العارض المتدافع
واذا بالثانية اشد حركة من الاولى بسبب ان المشبه والمشبه به محسوسان، وان الشاعر خلق من هذه المحسوسات صورة فيها كل هذه الحركة والعنف باقامة العلاقات بينهما على هذا النحو، السيوف المشرعة ذات اللعان والبريق في حالة استئلالها ونزولها على الاعداء ولعانها، تشبه لمعان السحب ويرقها قبل ان تنزل مطرها الغزير المتدافع. فكيف استخدم الجواهري هذه الصورة؟
ان الجواهري لم يصب من جمال هذه الصورة الا جزءا قليلا (صورة الموج المتدافع) الذي استخدمه استخداما حقيقيا، بعد ان جرد الصورة القديمة من كل مفاجاتها، فقال:

جرى ثائرا ماء الفرات فما ونى عن العزم يوما موجه المتدافع
ونحس بأن استعارة (العزم) للموج لم تغلح في اصفاء جديد على الصورة القديمة، ولم تغلح ايضا في رفع مستوى الصورة الجديدة.

ان مشكلة الشاعر الكلاسي الحديث، مع الموروث، تتركز في انه يتعامل معه وينظر اليه بقداسة واجلال في احيان كثيرة، وكأنه ليس اكثر من متعبد في محراب هذا الموروث يمتلكه الموروث ولا يمتلكه هو امتلاكا حقيقيا. وكأنه حين يستخدمه بالاشارة حيناً ويلصقه بنسيجه حيناً آخر، انما يقدم لمتلقيه الشهادة التامة بعدم خروجه عنه او الشذوذ عن حدود صورته التي حازت عنده قداسة واجلالا. فهي وثائق يدعم بها الشاعر نسيجه وحرفيته لا مادة يصورها ويعيد تركيبها واقامة علاقات جديدة بين مفرداتها بحسب ما يتطلبه واقعه الذي يعيشه. فاذا قال الشاعر لبيد بن ربيع العامري في رثاء اخيه:

وما الدهر والايام الا ودائع فلا بد يوما ان ترد الودائع
قال الجواهري:

هبوا ان هذا الشرق كان وديعة فلا بد يوما ان ترد الودائع
واذا كان المتنبي في مدحه سيف الدولة يقول:

على قدر اهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم
فان الجواهري يضيع في هذه الصور والمعاني، لكنه يقول:

لقد عظموا قدرا ويطشأ وانما على قدر اهليها تكون الوقائع
واذا كان الفرزدق قد قال:

اذا الملك الجبار صعر خده ضريناه حتى تستقيم المخادع
سارع الجواهري الى هذه الصورة فقال:

فواتك كم ميلن من قدر معجب كما ميل الخد المصعر صانع

واذا اقتضى الامر، جاء الشاعر الحديث بالبيت القديم كله، بصورة وتراكيبه ومفرداته وموسيقاه وجوه، مطمئنا الى هذا (التضمين) احد تقاليد الشعر العربي، ونحن نرى ان (التضمين) ليس عيبا في حد ذاته، وانما العيب في طريقة استخدامه عند الشاعر الكلاسي الحديث. فالقصيدة الجيدة - في رأينا - لا تقتبس من الموروث التاريخي لتوثيق الشعر وتأكيد انتمائه الى القديم، وانما تثير بهذا الاقتباس في ذهن المتلقي دلالات وصورا ومضات تقرب بها المعاني الحديثة التي يريدها الشاعر المعاصر، باثارة تلك الاجواء التاريخية، بشرط ان يلتحم هذا المقتبس بنسيج الشاعر ولا تبدو امكانية فصله عنه.

ولتوضيح هذا المعنى الذي نريده، نشير الى ما عمله البيوت في قصيدته الشهيرة (الارض الخراب) ومن ابرز معانيها ما حاول الشاعر ان يقوله من أن (بعض الحياة موت) عند بعض الناس، لانها حياة بلا معنى، كالتى يحيها الانسان في المجتمع المادي الحديث، هذه الحياة ضرب من الموت عند البيوت، فيصف لنا الحياة في لندن من خلال تصوير حياة التجار، الذين يهتمون بالقيم المادية التي يمثلها شارع (كينج وليم) بلندن حيث توجد معظم مصارف التجارة:

(ايتها المدينة المزيفة، تقبعين تحت الضباب القاتم البني في فجر يوم من

ايام الشتاء. لقد اجتاحت الامواج جسر لنذُن، افواج عديدة. ما كنت اتصور ان الموت قد قضى على هذا العدد من الناس. انهم يرسلون الزفرات قصيرة وعلى فترات متباعدة وكل رجل منهم قد ثبت ناظره امام قدميه. لقد سعدت الافواج التل ثم انحدرت الى شارع الملك وليم....).

ان صور هؤلاء الماديين في علاقاتهم، وزفراتهم، انما هي صور اقتبسها الشاعر الحديث من دانتى حين صور الهالكين في قصيدته المعروفة «الجحيم»^{٢٣} لكن الشاعر لم يقصد بهذا التضمين ان يفيدنا بانتمائه الى الموروث، او ان يقدم حكمه وحكم القدماء على هؤلاء الماديين بالعقوبة، ولا حتى الاعتماد على الصورة اعتمادا نهائيا كوثيقة مؤكدة، انما هو يستخدم هذه الصورة في نسيج قصيدته ملتحمة بالمعنى التحاما، وليس من الضروري ان يعرف متلقيه مصدرها او لا يعرف؛ لان ذلك ليس هو الغرض، انما الغرض هو ان يصل لتصوير هؤلاء الناس وحياتهم من خلال صهر القديم بالاحاسيس الجديدة في نسيج كامل موحد وجديد. بمعنى ان استخدام اليوت لصور المعذبين في جحيم دانتى ليس من قبيل الزخرفة، او زيادة في المعنى او لتوثيقه، انما تدخل الصورة القديمة في صلب المعنى لتثريه وتعمقه وتكمله بعد ان تفقد كثيرا من ظروفها التي قيلت فيها وبعد ان يزيل عنها الشاعر الحديث، كل ما يمكن ان يربطها بموضوع غير موضوعه. اما الشاعر الكلاسي العربي (والجواهري كذلك) في هذه الفترة الفنية من حياته، فانه يقتبس الموروث بطريقة لا تبعث الحياة في هذا الموروث، ولا تثري نسيج الشاعر ومعانيه. يقول واصفا زعيم الثورة العراقية الديني الشيخ محمد تقي الشيرازي:

مدبر رأي كلف الدهر همه	فناء بما اعياء به وهو ضالع
مهيب اذا رام البلاد بلفظة	تداعت له اطرافهن الشواسع
«ينام باحدى مقلتيه ويتقي	باخرى الاعادي فهو يقظان هاجع»
يحف به كل ابن هم اذا رنا	الى الحي ردت مقلتيه المدامع

والبيت الثالث مشهور معروف لحميد بن ثور، ضمنه الشاعر فزاد به من عدد الصور التي جاءت تصف المدوح، بمعنى ان الشاعر يستطيع ان يأتي بهذا البيت في كل قصيدة يمكن ان تقال في مدوح، فيصلح لكل رجل يحبه الشاعر ويجله، لا لرجل مخصوص محدود، فضلا عن هذه المبالغة المضحكة التي لا تصلح للوقت الحاضر، فانه اذا حذفناه من السياق فان المعنى لا يتأثر ولا ينقص، فسلسلة الابيات مستمرة في اضافة الصفات القديمة وتكديسها، والابيات التي تجيء بعده تزيد في تراكم الصور حتى لا يدري قارئه متى سيكتفي الشاعر ويكف عن المدوح ليتحول الى الموضوع الاساسي، بينما نحن

لا نستطيع ان نحذف الصور التي استخدمها البيوت والتي اقتبسها من جحيم دانتي فأدخلها بمهارته الى شارع الملك وليام مركز لندن التجاري.

(٣)

وتجري قصائد الجواهري - في هذه المرحلة - على هذا النحو مع الموروث. فالمحاكاة كثيرا ما تجيء متماثلة في المناسبة، مع بعض التغيير، وفي الصور، من تشبيه واستعارة في الوزن والقافية بطبيعة الحال. ولا يجد قارئه كبير عناء في ارجاع معظم قصائده في ديوانه الاول الى مصادرها في التراث، واعادة اغلب صورهِ الى الشعراء القدامى.

ولا شك في ان المخزون الثقافي غزير وواسع، يسعفه حين يرتد بعواطفه من لحظة الحدث او التجربة اليه، فلا يلبث ان يقع على النموذج فيتكىء عليه، وقد يكون هذا النموذج واحدا يفي بالغرض، مع ادخال بعض التغيير البسيط، كالذي جاءت عليه قصيدة (أمين الريحاني) ٢٤ عام ١٩٢٢ ومطلعها:

لمن المحافل جمّة الوفاة جل المقام بها عن الانشاد
لا نجدها تخرج في جوها واطارها النفسي وصورها عن قصيدة الشريف الرضي
في داليتة التي رثى فيها ابا اسحاق الصابي والتي مطلعها:

اعلمت من حملوا على الاعواد ارأيت كيف خبا ضياء الغادي ٢٥
واذا كان الشاعر الحديث قد ابدل المناسبة من (رثاء) الى (استقبال وترحيب)
فلا أقل من تغيير في جزئيات صورة المطلع القديم، فيقول الجواهري:

من زان صدر المجلس الاعلى وقد طفح الجلال بحيث فاض النادي
واذا كان الريحاني كاتباً وأديباً، فكَذلك كان الصابي، وتلك هي المناسبة،
وهكذا تجيء الصور متماثلة مكرورة يقول الشريف:

وقضى جنانك مذ قضت وقداته ان لا بقاء لقدح كل زناد
فيقول الجواهري وقد اعجبته صورة (قدح كل زناد) بعد ان رأى ان (وقدات
الجنان) غير مثيرة و (الظلام) اكثر مناسبة فقال:

لم تكفها أراؤك الظلم التي . غشيت ولم تهتمم بقدح زناد

(٢٤) ديوان الجواهري ط ١٩٢٨ ص ٣١ .

(٢٥) ديوان الشريف الرضي ج ١ - المطبعة الادبية في بيروت ١٣٠٧ هـ ص ٢٩٤ .

واذا كان الشريف قد اسقط الحزن – والمناسبة تقضي ذلك – على مجموعة من القيم:

طاحت بتلك المكرمات طوائح وعدت على ذاك الجواد عوادي
فكان لا بد للجواهري ان يحزن هو الآخر ويتألم ولكن بطريقة تناسب المقام،
فليس هناك مجال لثناء عزيز مفقود، وانما هي مناسبة ترحيب، ولتكن ذكرى
(بقاء الاجداد):

ما حولت تلك الخيام ولا عدت فيهم على تلك الطباع عوادي
وليس مهما ان تكون (الخيام) هي بيئة الشاعر التي يعيشها ام لا، ولكن
التقليد والمحاكاة يقتضيان ان يعيش جو الاسلاف.

واذا ما حاول الشاعر ان يخرج عن هذا الاطار القديم، فلا يجد نفسه
الا وقد انحدر الى هذه الصورة المضحكة المبالغة:
في كل يوم للمحافل رنة لك من نيويورك الى بغداد
لذا، فسرعان ما يعود الى اطار الموروث واستخلاص الحكمة:

ما قدر هذا الاحتفال وانما كل البلاد محافل ونوادي
تعداد مجد المرء منقص اذا فاقت مزاياه عن التعداد

وقد لا يسعف الشاعر نموذج واحد من القديم، بل يعتمد الى مجموعة من
النماذج المتشابهة في القافية والوزن والموضوعات، يلقط منها تشبيهاته
واستعاراته ليكون صوره كما رأيناه في مجموعة عينيّات الفرزدق، وكالذي
نجدّه في قصيدته (الانانية)^{٢٦} التي يفتتحها بهذه الحكمة وهذه العقلانية:

ارى الدهر مغلوبا ضعيفا وغالبا فلا تعتبن لا يسمع الدهر عاتبا
وهو يلجأ الى بانيات المتنبي، واولها ابياته الستة التي عاتب فيها سيف الدولة
والتي اولها:
الا ما لسيف الدولة اليوم عاتبا

فداه الورى امضى السيوف مضارباً^{٢٧}
واذا لم يكن قد استكمل صور بيت المتنبي الاول في مطلع قصيدته عن الدهر،
فلا اقل من استخدام صورة (السيف الضارب) في بيت آخر فيقول الجواهري

(٢٦) ديوان الجواهري ١٩٣٥ ص ٨ .

(٢٧) ديوان المتنبي – شرح العكبري ج ١ ص ٧٠ .

عن نفسه:

وجردته سيفاً امضى وقية من السيف هنديا وامضى مضارباً
وليس لنا ان نسأل عن (سيف) الجواهري، فلعله يعني لسانه، الا انه يلتفت
الى بائية ثانية من بائيات المتنبي، والتي جاءت على بحر الكامل، وليس على
الطويل كالأولى، فيأخذ صورة (المصائب التي تصب كالامطار) في قوله:

اظلمتني الدنيا فلما جئتها مستسقيا نزلت علي مصائباً^{٢٨}
فيقول الجواهري، وهو ابن العشرين:

اسخرهم طورا لنفسي وتارة أصب على الاوطان منهم مصائباً
ثم يلتفت الى بائية ابي تمام التي مدح بها الحسن بن سهل والتي مطلعها:
أيا منما ما كنت الا مواهباً وكنت باسعاف الحبيب حباباً^{٢٩}
ليكمل بها ما ينقصه من معان وقواف...

وهكذا تجري المعارضات عند الجواهري في معظم قصائده، فقصيدته
(النشيد الخالد)^{٣٠} يعارض فيها قصيدة المتنبي في مدحه (سيف الدولة)^{٣١}
وقصيدة (النفثة)^{٣٢} انكاء على قصيدة الشريف الرضي الشهيرة ذات المطع:
نبهتهم مثل عوالي الرماح الى الوغى قبل نوم الصباح
ويحرص الجواهري في هذه الفترة من حياته وشعره على تمثل مواقف الشعراء
القدامى، مثبها بهم، ناطقا بحكمتهم، بغض النظر عما اذا كانت اجواء
قصائدهم النفسية تلائم الشاعر ام لا. فهو حكيم وجريء ومتعال كالمتنبي،
لكنه لا يجد في المتنبي صورة الاحزان والمآسي كاملة، وانما يجدها في صورة
ابي العلاء المغربي، فهو (قرينه في المصائب) مثله في مصائبه، ومثله في شعره
يحاكيه ويذكره ويقبس من شعره:

ألا مبلغ عني المعري (احمدا) ليسمعه والشعر كالريح جوال^{٣٣}
بأنسي واياه قريناً مصائباً وان فرقت بين الشعورين احوال

(٢٨) المصدر السابق ج ١ ص ١٢٤ .

(٢٩) ديوان ابي تمام الطائي - تعليق وشرح : شاهين عطية - بيروت ١٨٨٩ ص ٢٢ .

(٣٠) ديوان الجواهري ١٩٢٨ ص ٦٢ .

(٣١) ديوان المتنبي ج ١ ص ٢٦٨ .

(٣٢) ديوان الجواهري ٦٦ .

(٣٣) من قصيدة (بين القطرين) الديوان ص ١٢١ .

وأنسي وایاه كما قال شعره:
 مغاني الهوى من شخصك اليوم هطال
 تمنيت ان الخمر حلت لنشوة تجهلني كيف استقرت بي الحال
 وهكذا يؤكد الجواهري نماذجه من الشعراء القدامى مقلدا قصائدهم، او
 متخذا مواقفهم، فنقرأ ونلتمس في ديوانه الاول بصمات المتنبي وابي تمام
 والبحري والشریف الرضي والفرزدق والمعري ويشار... وغيرهم وفق القاعدة
 الكلاسیة «إذا كانت مخيلة الشاعر في حاجة الى التأمل في شخصية يتخذها
 قدوة، فعليه ان يبحث عنها في الازمان القديمة»^{٣٤}

(٤)

في مقدمة ديوان الجواهري الاول، يوجه الشاعر قارئه الى انه سيجد
 «لذة التصوير وحلاوة الوصف في كل ما قيل في هذا القطر - يعني العراق -
 ممزوجة بحرارة الشوق والم الذكرى ووحشة الغربة بما يوجب ان يكون درسا
 في الوطنية الحقبة رغم الافاقين...»^{٣٥}

ونحن نعلم ان السبب في هذا (الدرس الوطني) الذي يقدمه الشاعر يعود
 الى فصله من مهنة التعليم عام ١٩٢٧ بسبب قصيدة اشيع بأنه «يمدح فيها
 بلاد فارس ويذم العراق» فكانت سببا في فصله^{٣٦}. ولا تعنينا قصة فصل
 الشاعر، ومدى صحة التهمة التي نسبت اليه آنذاك، وانما يعنينا هذا الشعر
 الذي قاله الجواهري وقد كان مفتونا بالطبيعة سواء أكانت طبيعة العراق ام
 فارس. فنحن نقرأ في ديوانه بابا سماه (الوصفيات) ونجد من شعر الطبيعة
 قصيدته (ما بين العراقيين)^{٣٧} يقول فيها:

كل اقطارك يا فارس ريف	طاب فصلاك ربيع وخريف
لا عرت ارضك من لطف فقد	ضمن الحسن لها جو لطيف
يا رياضاً زهرت في فارس	شكرتكن عيون وانوف

ومنها يقول:

ما لاكتاف الربى مبيضة	اتراها بدلت فيها الشفوف
ام هو الشيب دهاها عجا	شبيت حتى الربى هذي الصروف
انما جلها الثلج الذي	غمرت فيه جبال وكهوف

(٣٤) الرومنطيقية في الادب الفرنسي - ف.ل. سولنييه - ترجمة احمد دمشقية ص ١٤ .

(٣٥) ديوان الجواهري ١٩٢٨ . مقدمة قصيرة بقلم الشاعر .

(٣٦) انظر ديوان الجواهري . ط - المطبعة المصرية بيروت ج ١ ص ٧٦ - ٧٧ .

(٣٧) ديوان الجواهري ١٩٢٨ ص ٧١ .

نقرأ في هذه الابيات صورا ولغة تقليدية (طاب فصلاك) (عرت ارضك،
 ضمن الحسن) (رياضا زهرت) (اكناف الربى) (بدلت الشفوف) (الشيب
 دهاها) (هذي الصروف)... الخ، فنحن نجد مثل هذه الصور واللغة واجمل
 منها عند البحري مثلا، وحتى الصور كما نقرأها عند الشاعر الحديث لا تثير
 في قارئها استجسانا، بل لعل صورة (شكرتكن عيون وانوف) مما لا ترد عند
 شويعر عباسي تغنى بالطبيعة. فاذا امكن استعارة الشكر للعيون، فتلك
 استعارة جارية بسبب ما للعيون من الوان وحركة وتعبير وربما أحاسيس،
 لكن الانوف حين تشكر فان الصورة تقبح وتضطرب.

ونقرأ شيئا من ذلك في قصيدته (على كوند) ٣٨ أذ يتحدث عن طبيعة
 فارس:

خليلي احسن ما شاقني بفارس هذا الجمال الطبيعي
 الى الآن تجري متون الجبال علينا بمثل مذاب الدموع
 و (الجمال الطبيعي) و (الى الآن) تعبران مبتذلان ركيكان، لم يترك الاستعمال
 اليومي لهما شيئا من طاقة او حيوية يمكن ان تبعث من جديد في قصيدة، فضلا
 عن صورة (مذاب الدموع) التقليدية، والتي لا تناسب مياه الشلالات
 المنحدرة. ولعل الشاعر لم يجد ما يصف به حركة هذه الشلالات وتدفق مياهها
 وخيرها وموسيقاها سوى الرجوع الى صورة (متون الجبال تجري).

الا ان الشاعر كثيرا ما يجد نفسه في هذا الموروث، لغة وصورا وحتى
 موقفا نفسيا كما نجد ذلك واضحا في قصيدته (الروضة الغناء) ٣٩ فلا نجد ذلك
 الابتذال والركة:

نسج الربيع لها الرداء الضافي وهمت بها كف الحيا الوكاف
 نضت بها عذراء كل سحابة خطرت فنبهت الهزار الغافي
 قضى الربيع بها ديون مصيفها من سح كل مدرة الاخلاف
 وهذه ليست لغة الشاعر الحديث ولا هي صوره، بل هي لغة الشعر العباسي
 وصوره، ولعلها لغة البحري ونسجه، وكأن أبيات الشاعر قد اقتطعت من
 ديوان شاعر عباسي، وما اكثر ما تتردد صور (نسج الربيع) (همت بها) (كف
 الحيا الوكاف) (نضت بها عذراء) (الهزار الغافي) (سح مدرة الاخلاف) في
 دواوين الشعر العباسي.

(٣٨) ديوان الجواهري ١٩٢٨ ص ٧٢ .

(٣٩) المصدر السابق ص ٨١ .

أما الموقف النفسي من الطبيعة فكثيرا ما يستعيره الشاعر من مواقف القدماء. ولعل صورة الشاعر القديم وتجربته وهو يبكر مع أواخر الليل وقد نامت الطبيعة حتى حيوانها. عنهم من (يباكرها) للقاء الحبيبة، ومنهم من (يباكرها) للحرب، أو الصيد أو الرحلة، فتلك صورة وتجربة شائعة عند معظم الشعراء القدماء. أما الجواهري فقد (باكرها) لينشدها:

باكرتها والنجم متقد السنا لهث وقد ضرب الدجى بسجاف
والطير يكتم نطقه متحذرا خوف انتباه الصبح للأسداف
حتى إذا ما الفجر حان نشوره وسطا الصباح بجيشه الزحاف
فأخذت أنشدها وعندي هاجس أخذ الهموم علي من اطرافي
هذه الصور (الفم متقد السنا) (ضرب الدجى بسجاف) (انتباه الصبح) (الأسداف) (جيش الصباح الزحاف).. أكثر من مألوفة في ديوان الشعر العربي كله، لم تخلقها مخيلة الشاعر ولم نحس بانفعال الشاعر العفوي الذي واثه في لحظة مواجهته الطبيعة.

والأهم من ذلك كله هذه الثنائية التي لا تلتقي في قطبيها، الشاعر قطبها الموجب: يصف وينقل، والطبيعة قطبها السالب: الموصوف والمنقول. والشاعر لا يمكن أن يندمج مع هذه الطبيعة ويتحد، هو يصفها خارجا عن ذاته واحاسيسه، فليس في الوانها وحركتها وسكونها وحيوانها وروائحها والوانها ما يسقط آثاره على مشاعره وعواطفه فتتلون مثلها.

ان الشاعر ليس من الطبيعة، وليست هي منه، بل هي مناظر ولوحات خارجية، وهدف الشاعر دائما ان يقدم لهذه المناظر صورة كاملة منقولة في شعره، بتفاصيلها وجزئياتها وما يناظرها ويشابهها او ما يدور حولها. ولا نشك لحظة ان أروع شعر الطبيعة ليس هذا، بل هو الشعر الذي تلتحم فيه الطبيعة بالشاعر، وينتمي هو اليها بعواطفه، وأكثر من ذلك ان يؤثر هو بالمنظر بحيث تغدو الطبيعة – كما يقول هكسلي – هي التي تقلد الفنان وليس هو الذي يقلدها^{٤٠}.

ويمكننا أن نقول أخيرا ان الشاعر قد كسب في هذه الرحلة لحرفية الفن طرائق النغم الكلاسي وموسيقاه الشعرية ومجموعة من الصور الجاهزة تتغلغل في مخيلته وتخزن للمستقبل، ثم اندماج تام في الذوق الفني العربي القديم يكتسب مع الأيام قدرة على تلمس هذا الجديد الذي يتطلبه.

(١)

في عام ١٩٣٥ أصدر الجواهري مجموعته الشعرية الثانية. وقد ضم هذا الديوان بعضا من قصائد ديوانه الأول مؤكدا بذلك استمرار خط التقليد والمحاكاة مع خط بعض القصائد الجديدة التي كتبها بعد صدور ديوانه الأول. في هذه القصائد نلمس مجموعة من المتغيرات طرأت على روح الشاعر ومواقفه، ومن ثم تركت بعض آثارها على نسيجه وحرفية الشعر عنده، مما يمكن ان ترحزح الشاعر عن موقعه الأول، وتقلل من شدة تمسكه بمواصفات الاتجاه الكلاسي، فتقرب - احيانا - ما بينه وبين واقعه وخصوصياته، وتمهد له لاستشراف موقف جديد.

أولا: نتلمس بوضوح اضطرابا وتناقضا حادا في مواقف الشاعر من الحياة العامة، سواء في قيمه السياسية، أو قيمه الاجتماعية، فاذا كنا قد رأينا الشاعر في ديوانه الأول - وهو في سنواته العشرين - متمسكا بصفات البطولة، متشحا بشخصية المتنبي في غضبه وتعاليه، فاننا نرى، في هذه الفترة، شخصا آخر علمته الاحداث والايام تجارب وعبرا، فاذا بالحكمة ليست هي الحكمة القديمة، ولم يعد الدهر مشجبا يعلق عليه الشاعر سلبياته. بل نحن نقرأ اعترافات ذاتية وكثيرة وغريبة:

نافقت إذ كان النفاق ضرورة	متحرقا من صنعتي مترمضا
ولكم قلقست مسهدا لمواقف	حكمت علي بأن اداري مبغضا
ولعنت رب الشعر فيما اختار لي	وبما قضى ولعنت احكام القضا
وصدعت فيها بالصراحة مرة	زمرنا تجود ان تقول فتغمضا ^{٤١}

هذه الابيات من قصيدته (معرض العواطف) التي افتتح بها الديوان، ثم يعقبها بقصيدة ثانية يسميها (الانانية)^{٤٢}، يبدو فيها الشاعر (ميكيا فيليا)، يذكره الشاعر صراحة ويحييه، وتهتز قيم الشاعر في هذه الحقبة وتتشوه مثاليته التي ظل محتفظا بها في شبابه. فها هو يكشف عن مطامحه الذاتية،

(٤١) من قصيدة (معرض العواطف) - ديوان الجواهري ١٩٣٥ ص ٥ .
(٤٢) المصدر نفسه ص ٨ .

ويهاجم دعاة التمسك بالقيم العالية، فيهاجم المصلحين، ويلمز حتى الانبياء،
منتھيا الى الاعترافات:

فان ترني مسترخيا من ملمة	على الناس اذ لم اخذع الناس صاحبا
فليس لأنسي ذو شعور وإنما	اردت على الأيام عوناً وصاحباً
هي النفس نفسي يسقط الكل عندها	اذا سلمت فليذهب الكون عاطباً
بلى، ربما اهوى سواها لأنه	يجر اليهما شهوة ومآرباً
ولو مكنت نفسي لارسلت عاصفا	على الناس يذروهم وفجرت حاصباً

... الخ

أليست هذه النبرة جديدة في صوت الشاعر؟

لقد تعودنا ان نقراء وهو يردد المثل التي اصطلح الناس على ترديدها عن
الشاعر، وعن الرجل بين قومه، وعن نواب الدھر من الرجال الصلب. لكن
الجواهري يعرض علينا في اول قصيدتين من ديوانه الثاني تجربته الخاصة مع
الناس والحياة صراحة، انه يعرض علينا شخصيته وما يدور في اعماقه من
مشاعر، ولعل ذلك كله ليس من طبيعة الشاعر الكلاسي، الذي يلخص بسكال
شعاره بالقول «ان الحديث عن الذات مكروه»^{٤٣}.

ولسنا نريد تطبيق تفاصيل الاتجاه الكلاسي الغربي على شعرنا العربي،
ففي الشعر العربي كثير من الاعترافات الذاتية، لكن الحديث عن الذات لا بد
وان يكون عند الشاعر بشكل نبيل وعظيم كما يقول باولو «لا ينبغي ابدا ان
تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم الا في صورها النبيلة»^{٤٤}.

ان مجموعة من قصائد الجواهري، في هذه المرحلة، تأتي مغايرة لبعض
هذه القيم الكلاسيكية، وأولها محاولة الشاعر التعبير عن ذاته واحساسه
الفردية، بطريقة تفتقد النبل، وان خالف قيم مجتمعه ومثله العليا. نجد ذلك في
قصائده (عبادة الشر)^{٤٥} التي قدم لها الشاعر عنواناً آخر يكشف عن
مضمونها فسمّاها (وصل على سائر المويقات) ثم قصيدة (ثورة النفس)^{٤٦}
(الى ارواح الشعراء المتمردين)^{٤٧} و(الشاعر - ابن الطبيعة الشاذ)^{٤٨}

(٤٣) الكلاسيكية - ماهر حسن فهمي وكمال فريد ص ١١

(٤٤) المصدر السابق والصفحة .

(٤٥) ديوان الجواهري ١٩٣٥ ص ١٧ .

(٤٦) المصدر السابق ص ٢٠ .

(٤٧) المصدر نفسه ص ٩٠ .

(٤٨) المصدر نفسه ص ٦٢ .

و(جائزة الشعور)^{٤٩} و(تبعات الحياة)^{٥٠}. نلمس في هذه القصائد وغيرها شعور الجواهري بالارهاق لانه يحمل مثلاً قديمة ما عادت تلائم مجتمعه. كما نقرأ ضجره وشكواه، واحساسه الحاد بالضياح والنسيان والفشل في كثير مما أمل وطلب، سواء في مجتمعه، أم من هؤلاء الحكام. وتبعاً لذلك فإن الاضطراب هو المحصلة النهائية لرؤية الشاعر ومواقفه على الرغم من سمات التمرد والعنف والغلظة التي تلون أحاسيسه وعواطفه.

في رؤيته السياسية نلمس هذا الاضطراب والقلق. فهو مندفع في بعض قصائده الى التعريض بالسلطة السياسية مهاجماً الحكام والامراء والساسة ممن بيدهم أمور العراق كقصيدته (عقابيل داء)^{٥١} و (بعد عشر)^{٥٢} و (ضحايا الانتخاب)^{٥٣}، لكنه في قصائد أخرى يندفع الى مدح الملك والامراء والساسة من وزراء وغير وزراء، وحتى من عرف منهم بعدائه لآمال الشعب وحرياته كنوري السعيد، الذي خصه الشاعر بقصيدتين اشتهرتا في العراق^{٥٤}. ونراه حيناً يرثي بعض رجال الدين مشيداً بهم وبمكانتهم^{٥٥}، ويصور استشهاد الامام الحسين في كربلاء مؤكداً مبادئه الدينية وقيمه التي ثار من أجلها^{٥٦}، لكنه في بعض القصائد الأخرى يهاجم قسماً من رجال الدين الذين لا يتفوقون معه في نظرتهم الى الأمور وجموحه واضطرابه، هجوماً عنيفاً متهمهم بكل أنواع المساوئ والمخازي^{٥٧}، محرضاً اتباعهم على التمرد والثورة والانقضاض عليهم ورفض زعاماتهم الدينية^{٥٨}.

وحتى الجماهير الشعبية التي طالما تحدث الشاعر بلسانها وصور ظلمها وعذابها فإنه سرعان ما يتخلّى عنها، معلناً انفصاله:

انا ضد الجمهور في العيش والتفكير طرا وضده في الدين
كل ما في الحياة من متع العيش ومن رونق بها يزدهيني
التقاليد والمداجاة في الناس عدو لكل حر مبین^{٥٩}

(٤٩) المصدر نفسه ص ١٠٠ .

(٥٠) المصدر نفسه ص ١٤٦ .

(٥١) ديوان الجواهري ١٩٣٥ ص ٥٧ .

(٥٢) المصدر نفسه ص ٩٧ .

(٥٣) المصدر نفسه ص ١٣٦ .

(٥٤) القصيدتان هما (الزعيم نوري) و(لتكن حازمة) . الديوان ص ٢٥٩ ، ١١٠ .

(٥٥) انظر قصيدته (الي روح العلامة الجواهري) . الديوان ١٩٣٥ ص ٢١٠ .

(٥٦) قصيدته (عاشوراء) المصدر السابق ص ٢٨٦ .

(٥٧) قصيدة (الرجعيين) . الديوان ص ١٢١ .

(٥٨) قصيدة (حول مدرسة البنات) ص ١١٨ .

(٥٩) الديوان ص ٨٦ .

أما في فن الشعر وحرفيته، فقد ترك ذلك كله شيئاً من اهتزاز في أسلوب الشاعر وفي انتمائه الى الموروث القديم انتماء حاداً، سواء في لغته أو في صورته. فلم تعد المحاكاة مقصورة على النماذج القديمة وحدها في استحضار قوالب الصور الموزونة في الشعر العربي، وإنما معارضة المحدثين من شعراء عصره أيضاً، فهي هو في قصيدة (حافظ ابراهيم) ^{٦٠} يرثيه ويؤكد سيره على منهجه الشعري بمعارضته إحدى قصائده. وكذلك فعل مع شوقي في قصيدته (مناحة الشعر على أمير الشعراء) ^{٦١} حيث حاكاه في قصيدته المعروفة (أبو الهول) فقال الجواهري في المطلع:

طوى الموت رب القوافي الغرر واصبح شوقي رهين الجفر
ويعارض بعض قصائد الرصافي، وأشهرها قصيدته (بعد النزوح) ^{٦٢} فنجد اصداً لها تتردد في قصيدة الجواهري (في بغداد) ^{٦٣}، كما نجد اصداً قصيدة الزهاوي المشهورة (حتام تغفل) ^{٦٤} تتردد في قصيدة الجواهري (الحرابان المتأخيان) ^{٦٥}.

ونقرأ للجواهري في هذه الفترة هذا الشعر الرديء:

سبقى طويلاً هذه الأزمات	إذا لم تقصر عمرها الصدمات
إذا لم ينلها مصلحون بوسائل	جريئون فيما يدعون كفاة
سبقى طويلاً يحمل الشعب مكرها	مساوئ من قد أبقت الفترات
قيوداً من الاقطاع في الشرق احكمت	لارهاق اهليه لها حلقات
الم تر ان الشعب جل حقوقه	هي اليوم للأفراد ممتلكات ^{٦٦}

ولا شك ان هذا نثر بارد لا حياة فيه ينتظمه الوزن وتتردد فيه القافية، ولا شك في ان سبب ذلك اننا لا نجد صوراً قد خلقها الشاعر بتخيله، كما لا نجد خيالاً ولا موسيقى ولا نجد ظلالاً ولا أجواء نفسية تثير في نفس قارئه لذة أو متعة أو حتى مشاركة. وحتى الالفاظ لا تمتلك حظاً من الشاعرية، فليست (الازمات - الصدمات - الفترات - الاقطاع - حلقات - ممتلكات) تعابير شعرية، فهي مبذولة ويومية، قتلها التكرار وافرغت شحنتها الجرائد، وهي بذلك تقع في

(٦٠) ديوان الجواهري ١٩٣٥ ص ٣٥ .

(٦١) المصدر نفسه ص ٣٩ .

(٦٢) ديوان الرصافي ص ٤٢٦ الطبعة السادسة .

(٦٣) ديوان الجواهري ٢٣٢ .

(٦٤) ديوان الزهاوي ص ٢٨٠ .

(٦٥) ديوان الجواهري ص ٢٤٦ .

(٦٦) المصدر نفسه ص ١٢١ .

النسيج الشعري وكأنها بقع فاقعة لا تفيد معها كل مهارات الشاعر، فهو لن يستطيع ان يبعث فيها الروح او الحياة، ولا بد أن تجيء صورته من اقامة العلاقات فيما بينها صوراً باردة ميتة عقيمة امثال (ستبقى الازمات)، (تقصر عمرها الصدمات) (ينلها مصلحون) (يحمل الشعب مساوئ) (ارهاق اهليه)، (قيودا لها حلقات) (حقوقه للأفراد ممتلكات).

ان الشاعر يسقط في النثرية والتعابير اليومية الجاهزة، ولم يرتد الى مخزونه الثقافي هذه المرة، وتلك ظاهرة تستحق الاهتمام. وعلى الرغم من هذه العقلانية في تناول الموضوع، وتكديس الصفات للموصوف: مصلحون، بواسل، جريئون، كفاة. فان الشاعر يحاول التعامل مع واقعه السياسي والاجتماعي، بلغة - قد لا تكون شعرية - لكنها لغته وتعابيره.

لقد تغير موضوع المدح والهجاء والوصف، وجاءت موضوعات جديدة: (الظلم الاجتماعي)، (الاقطاع) (حقوق الشعب)، ونتمس أكثر من ذلك، لا سيما في قصيدته (الاباش - أو مسلخة القضاء والنظامات)^{٦٧} ففيها نفهم ان الشاعر بدأ يطلع على ايدولوجية جديدة، تصور صراع الطبقات وتدعو الى العدالة الاجتماعية، والدعوة الى أخذ حقوق الفقراء المعدمين بالعنف.

ان هذه الافكار الجديدة التي يطلع عليها الشاعر، تغريه ببساطتها وعدالتها، وتحرك في اعماقه احساسه بواقعه الاجتماعي «فيجد نفسه مع الناس، أي مع الضعيف، مع المظلوم من الناس»^{٦٨}. وهكذا تدخل قاموس الشاعر تراكيب وصور جديدة لا يجدها في مخزونه الثقافي حين يرتد اليه. نقرأ مثل (قوانين مفسخة) (احتكر الهناء) (تتفاوت الطبقات) (تنحصر الرفاهة) (الى الاباش تعزى) (يذهب بثروته ضمان) (ومعمله تعيش به مئات) (يعوزهم الغذاء) (العدل يكبسه) (يجلد العمال). ونقرأ صوراً وافكاراً ولغة من هذا النوع في قصائده (الحياة في شكلها الصحيح)^{٦٩} و(سلمى أيضاً)^{٧٠} و(لعبة التجارب)^{٧١} و(بعد عشر)^{٧٢} و(حول مدرسة البنات)^{٧٣}. يقول الشاعر في احدى قصائده:

(٦٧) الديوان ص ٩٢ .

(٦٨) مقابلة مع الجواهري - مجلة الكلمة : العدد الثاني ١٩٧٢ ص ٤٦ .

(٦٩) الديوان ١٨٦ .

(٧٠) الديوان ١٦٥ .

(٧١) الديوان ٢٨٣ .

(٧٢) الديوان ٩٧ .

(٧٣) الديوان ١١٨ ، وانظر (حول مدرسة البنات أيضاً) ١٢١ .

شيدت قصور على الاجراف جاهزة
 فيهن من شهوات النفس افطعها
 فيها للذاذات والافراح عاصفة
 حتى اذا قلت قولاً تستبين به
 هاجوا عليك باقذاع ومفحشة
 حرية الفكر مازالت مهددة
 وبالنواميس ما كانت مفسرة
 بكل ما تشتهيه اعين الرائي
 فيها غرائب اخبار وأنباء
 بنفس ذاك المرائي عصف نكباء
 لطف الحياة بتصريح وايماء
 وأذنوك بحرب جد شعواء
 في الاجتماع بجمهور ودهماء
 الا لصالح هيئات واسماء^{٧٤}

ولا شك ان البرودة تشيع في هذه الابيات ، لا بسبب هذه البقع الفاقعة من
 الكلمات والتعابير التي غدت أشبه بالمصطلحات العلمية ، وانما ايضا لأن
 للشاعر حين يتناول هذا الشعر المسمى (بالاجتماعي) فانه يسقط في فخ
 يقضي على كل حيوية الشعر واشعاعه النفسي ، لأن الشاعر الكلاسي
 يتناول هذه الظواهر الاجتماعية من بؤرة الانقسام الحاد بينه وبين الظاهرة .
 ان هذه الظاهرة قد تعنيه ، لكنه لا يزال يصفها من الخارج . ان تأثيرها على
 أعماقه وأحاسيسه ووجدانه مفقود تماما ، فضلا عن ان موقف الحكمة
 سرعان ما يخطر ببال الشاعر حين يود ان ينتهي من قصيدته . وللجواهري
 نماذج من هذا الشعر أسوأ وأردأ مما استشهدنا به^{٧٥} .

(٢)

ثانيا - والظاهرة الثانية التي نلمسها في شعر الجواهري خلال
 هذه الفترة هي ظاهرة (الجنس الحاد) ، نراها تبرز بوضوح واضحا وغريبا
 الى جانب القصائد التقليدية ذات الموضوعات الشائعة في السياسة
 والاجتماع والطبيعة والاخوانيات. ان ما تعنيه غير ظاهرة شعر الحب الذي
 جاء يحاكي غزل القدماء ويضج بذوق الموروث في علاقات الرجل بالمرأة،
 امثال قصائده (في ايران)^{٧٦} ، (علي كرندي)^{٧٧} (عاطفات الحب)^{٧٨} (الذكرى
 المؤلمة)^{٧٩} (الخطوب القاسية)^{٨٠} (عند الوداع)^{٨١} (على حدود فارس)^{٨٢}
 (النشيد الخالد)^{٨٣} . يقول من الاخيرة:

(٧٤) من قصيدة (الحياة في شكلها الصحيح) من ١٦٨ .

(٧٥) انظر مثلاً قصائده : (بعد عشر) و (سلمى ايضا) و (لعبة التجارب) .

(٧٦) الديوان ٨٠ .

(٧٧) الديوان ٨٤ .

(٧٨) الديوان ٨٥ .

(٧٩) الديوان ١٠٢ .

(٨٠) الديوان ١٢٤ .

(٨١) الديوان ١٣٥ .

(٨٢) الديوان ١٨٥ .

(٨٣) الديوان ٢٢٤ .

مبثت مهجتي في اثر طرفك واقتفت دليل الهوى والكل منهن شارد
حشاشة نفس اجهدت فيك والهوى يطاردها عن قصدها وتطاردها
اجابت نفوس فيك وهي عصية ولانت قلوب منك وهي جلامد

وما الجديد في هذه العلاقة وهذه الصور (مشت مهجتي) (دليل الهوى)
(حشاشة نفس) (لانت قلوب) ... الخ صور مكرورة منذ ان رق طبع شعراء
الامة العربية في العصرين الأموي والعباسي. ولقد ظلت هذه النماذج ممثلة لرأي
الجواهري التقليدي طوال العشرينيات والثلاثينيات. نشر معظم هذه القصائد
في ديوانه الاول ثم أضافها الى ديوانه الثاني.

وليس الى هذه الظاهرة نشير. انما نقصد مجموعة اخرى من قصائد
الشاعر احتلت جانبا كبيرا من ديوانه. كلها تصور عنف العلاقة ما بين المرأة
والرجل من رؤية شاعر قرر ان لا يخفي شيئا من هذه العلاقة، ويهاجم تقاليد
مجتمعه بهذه الصور الفاضحة المتوترة. قد نجد في قصيدة (في المرقص -
بديعة)^{٨٤} وصفا خارجيا لدقائق جسد الراقصة:

هزي بنصفك واتركي نصفا لا تحذري لقوامك القصفا

وقد نحس ان ما تقدمه هذه القصيدة من صور وتعابير حسية صارخة، انما هو
تشخيص لذوق الفترة المظلمة، في اوصاف المرأة والتعامل معها من موقف
الفحولة الباطشة والنظرة اليها باعتبارها (لذة) تشبع: (قدك تسنيه القلوب)
(جفونك الوطف) (تستجمعين اللطف والظرفا) (ما يملأ العينين والكفا) ... الخ

وفي قصيدة (وادي العرائش)^{٨٥} تكرار لمثل تلك الصور والنظرة الى المرأة
(جار النطاق) (الردف منتعش) (الخصر مجهود) (البديعان من عال
ومنخفض) (ونط ذياك مرتجا) ... الخ. وليست قصيدته (النزغة)^{٨٦} الا
مغامرة تذكرنا باحدى مغامرات ابي نؤاس وصوره وموسيقاه، مصورا
انصرافه من حانة خمار الى دروب بغداد عند الغسق يطلب اللذة. على ان الفرق
بين الاثنين، هذا الموقف العقلاني الذي يحرص عليه الشاعر الحديث، فهو يبدأ
قصيدته بقوله:

(٨٤) الديوان ٢٠٤ .

(٨٥) الديوان ٧٦ .

ومنخفض) (ونط ذياك مرتجا) ... الخ. وليست قصيدته (الزغرة) ٨٦ الا مغامرة تذكرنا باحدى مغامرات ابي نؤاس وصوره وموسيقاه، مصورا انصرافه من حانة خمار الى دروب بغداد عند الغسق يطلب اللذة. على ان الفرق بين الاثنين، هذا الموقف العقلاني الذي يحرص عليه الشاعر الحديث، فهو يبدأ قصيدته بقوله:

كم نفوس شريفة حساسه سحقوهن عن طريق الخساسه
وكذلك تنتهي القصيدة بالتعبير عن هذه الحكمة ذاتها. ولعل الشاعر الحديث اكثر خوفا تجاه مجتمعه من الشاعر القديم، فالإطار الاخلاقي والتهدبي هو الذي يتقدم التجربة وينهيها بالرغم مما نحسه من حدة صور الجنس، والوصول بالاعترافات الى آخر تجربة الرجل مع المرأة ووصف مواضع العفة فيها بدقة متناهية. وتجيء قصائده الأخرى (سلمى على المسرح) ٨٧ و (سلمى ايضا) ٨٨ و (صورة للخواطر) ٨٩ و (عريانة) ٩٠ في نفس الجو وعلى نفس المنوال.

وتتميز من بين هذه القصائد قصيدتان اخريان تختلفان عما سواههما.

الأولى (جربيني) ٩١ اشار الشاعر اليها باعتزاز على انها «من الأدب المكشوف نظمت عام ١٩٢٧.. وكان نشرها فاتحة في عالم الأدب الصريح» ٩٢ وليست الصراحة هي الجديرة بالاهتمام، انما هذه البساطة والواقعية في التعبير عن سلبيات النفس البشرية، وهذه الاعترافات الذاتية الصادقة امام المرأة:

جربيني قبل ان تزدريني	واذا ما ذممتني فاهجريني
ويقينا ستندمين على انك من	قبل كنت لم تعرفيني
لا تقيسي على ملامح وجهي	وتقاطيعه جميع شؤوني
انا لي في الحياة طبع رقيق	يتنأى ولون وجهي الحزين

(٨٦) الديوان ٢٠٥ .

(٨٧) الديوان ٢٥٦ .

(٨٨) الديوان ١٦٥ .

(٨٩) الديوان ٢٦٥ .

(٩٠) الديوان ١٣٩ .

(٨١) الديوان ٨٦ .

(٩٢) انظر المجموعة الشعرية الكاملة - دار الطليعة ج ١ بيروت ١٩٦٨ ص ١٥٩ .

ثم يقول:

ابسمي لي تبسم حياتي وان	كانت حياة مليئة بالشجون
انصفيني تكفري عن ذنوب الناس	طرا فانهم ظلموني
اعطفي ساعة على شاعر حر	رقيق يعيش عيش السجين
اخذنتي الهموم الا قليلا	ادركيني ومن يديها خذيني

وقد نعجب بهذه الرقة والبساطة في التعبير، والعواطف الحزينة، حيث يقف الشاعر امام المرأة موقف العاشق البائس، كما يقف الرومانسيون، وقد تلونت نبرته والفاظه بالحزن واتشحت روحه بالنجوى والالام. لكن طلبات الشاعر من انتاه لا تلبث ان تزداد عنفا وحدة وربما فحشا تذكرنا بفحش بشار وملاغطه النساء بالطلب المفضوح متذرعا مندفعاً بعماء، كما يندفع الجواهري بدمامته. واذا بنا نفتقد هذا الجو العاطفي الصادق وظلال الشعر الجميلة الوارفة لنقرأ صور الجنس اللاهث والعنف والفحولة الشرقية التقليدية امام (لذاذ المرأة). لكن نبرة الصدق في ذلك لا تكاد تفارق الشاعر، فنكتشف في ابياته ذلك الجانب البائس في حياته، وفي عقده الجنسية المكبوتة فاذا هو الحرمان الدفين من حب خالص بريء، لم يشبعه حنان الامومة:

احمليني كالطفل بين ذراعيك	احتضاناً ومثله دلليني
واذا سئلت عني فقولي	ليس بدعا اغاثة المسكين
لست اما لكن بأمثال (هذا)	شاءت الامهات ان تبتليني

اما القصيدة الثانية فهي (ليلة معها)^{٩٣} يبدأها الشاعر باعترافات شخصية وطرح ذاته وسلبياته:

لا اكذبك انني بشر جم المساويء اثم اشر
وليس ذلك ما يعنينا، ان نجد اعترافات الشاعر كثيرة في هذه الفترة، كما نجد حركة تلف القصيدة كلها. لكن ما يعنينا ان صورة (الرجل الفحل) قد تغيرت، فنحن أمام انسان رقيق يعبر عن خوالجه بصدق، يقدر الجمال ورقته في صور يحسن الشاعر خلقها:

هذا الحريير الغض ملمسه	حيف يخدش جنبه الوبر
عيني فدى قدميك سيدتي	عيناك قد اضناهما السهر
لا أكتفي بالروح ازهقها	عقوا اليك كيف اعتذر

قلب تجمعت الهموم به نفست عنه فهو مزدهر
ضيق المنافذ لا مكان به لسرة واليوم ينتشر
لو لم تضيفيه على سعة من رحب صدرك كاد ينفجر
سحر زمني كله لهوى ليل بقربك كله سحر
واری ليالي الطوال بها شبه فقي ساعاتها قصر

هذه الصورة المتقابلة والمتناقضة التي جاءت في البيت الاول (الحرير الغض ملمسه) (يخدش جنبه الوبر) اشارة ذكية لرقعة الانثى وخشونة الرجل، ثم صورة (القلب الممتلئ هموما) وصورته (وقد ازدهر) بعد لقاء الشاعر بها في البيت الرابع. ثم صورة (المنافذ المغلقة) في حياة الشاعر وقلبه، فاذا بها تجعل هذا القلب (منتشرا) مبتهجا، وكذا ليالي الشاعر تبدو مثيرة، وقصيرة في عمر الزمن. كل هذا يرفع من مستوى القصيدة، ويساعد الشاعر على ذلك ان المفردات الحسية التي جاءت في القصيدة (حرير، وبر) (ضيق المنافذ - ينتشر) (تجمعت.. نفست.. مزدهر.. رحب صدرك.. ينفجر) قد اعاد الشاعر حيويتها باقامة علاقات جديدة ما بينها فجاءت صورته في مستوى جيد توحى بأصالة تجربة الشاعر، وانفعاله الصادق العفوي، ومن ثم الاعتماد على هذه الشحنة العاطفية لاقتناص المفردة وتوليد الصور، دون الرجوع الى مخزون الصور الموروثة.

ولكن: ما الذي تشيره هذه الظاهرة في شعر الجواهري؟ وما الذي يعنينا منها؟ لسنا نريد فهم فلسفة الشاعر في (الحب) فالجواهري لا يملك فلسفة ذات مدلول في هذا الشأن، وليس حبه للمرأة الا حب مادي، لكنه يثير قضية مهمة هي حق الفنان في التعبير عن كل انواع العلاقة ما بين المرأة والرجل، ومدى حريته في ذلك وهو بذلك ينطلق اليه من رؤيته للجمال، سواء أكانت تلك الرؤية سلبية ام ايجابية. والشاعر يشخص موقفه هذا بصراحة حين قال «... ليس عندنا حجر سياسي على الأفكار فقط، بل هناك حجر فني واخلاقي، فأنا مثلا لا استطيع ان اكتب عن المرأة كما يكتب اي شاعر فرنسي...»^{٩٤} والظاهر ان الشاعر قد تناسى ما كتبه في الربع الاول من هذا القرن، مصورا فيه مغامراته الجنسية، وعلاقته بالمرأة، مما لا يختلف عن الشاعر الفرنسي، الذي يود الجواهري ان يصل الى مستوى حريته فضلا عن الفرق الكبير بين المجتمعين الفرنسي والعراقي، لا من حيث درجة العلاقة، ولكن من حيث نوعها. ونحن نرى ان القضية الجديرة بالاهتمام، مقدار معاناة الشاعر في التعبير عن تجربته

(٩٤) الشعر العراقي الحديث - جلال الخياط ص ١٠١

تعبيراً فنياً أصيلاً يغني به أعماق متلقيه ويثري نظرتهم إلى الجمال. ولسنا نرى الجواهري مخلصاً في هذه القضية كل الإخلاص فهو يكاد يتخلى عن طرحها في شعره كلما تقدم به الزمن، ويتخلص من أكثرها كلما طبع دواوينه من جديد، وأكثر من ذلك نراه يحاول عام ١٩٢٢ أن يفلسف الموقف الذاتي من المرأة في قصيدته (افروديت) ٩٥ معتمداً ترجمة قصة الكاتب الفرنسي (بيير لوييس) الذي وصف جسد المرأة الراقصة بدقة، والتي كانت تذلل الرجال بجمالها، ثم انتهت إلى الموت بعد أن تمرد أكبر عشاقها عليها. وكذلك فعل الجواهري مستعيناً بكل ملكاته التعبيرية وبموروثه من اللغة والصور، وبما استطاع خلقه هو من صور جديدة، ولا سيما في وصفه جسد الغانية ومواقفه الحساسة. ونكتشف أن ذلك كله جر الشاعر إلى الصنعة في حرفيته، فإذا بنا نفتقد حرارة التجربة وصدقها كالذي وجدناه في قصيدته (جربيني) و (ليلة معها). يقول الجواهري في نهاية (افروديت):

وتمطت كأفعوان تلوى فهو يشوي بسمه، وهو يشوي
وهو يروي بلدغة.. وهي تروي:

أذ ترى جسمها المميت الفظيعة وشباباً غصاً، وخلقا بديعاً
وثماراً شهية وزروعاً وثمرت فوقه وصندراً ونحراً
ومسيلاً منه تفجر نهراً ودماً فائراً يصب سريعاً
كل عرق منها تفصد خمراً وهي تروي حقداً وزهراً، وغدراً

ترى ما الذي أضافه الشاعر من جديد على حرفية الفن، سنرى الشاعر الكلاسيكي يعود مرة أخرى، فإذا بتكديس الصور قائم (جسمها: المميت، الفظيعة) (دماً: فائراً، يصب سريعاً، تاركاً أينما جرى ينبوعاً) وهي (تروي: حقداً... وغدراً). كما نجد التفاصيل والجزئيات يحرص عليها الشاعر (ثماراً وزروعاً، صندراً ونحراً، هو يروي وهي تروي)، والحسية ظاهرة مميزة لهذا اللون من شعر الجواهري، ويمكننا للدلالة ملاحظة الالفاظ التي استخدمها الشاعر في هذه القطعة، دون أن يخلق من هذه المحسوسات صوراً بارعة. وحتى (حقداً وغدراً) استخدمهما الشاعر استخداماً حسياً بدلالة اللفظة (تروي). وغير ذلك فإن الصنعة الفنية ظاهرة تماماً. ففضلاً عن هذه

التقسيمات الداخلية التي جاءت عليها الفقرات القصيرة لاحداث الموسيقى (هويشوي - وهويشوي) (شبابا غضا - خلقا بديعا) (صدرا ونحرا) (حقدا وزهرا وغدرا)، فان الجناس واضح في الكلمات (تشوي، يروي، تلوي) (غدرا، زهرا، خمرا) (صدرا، نهرا، نحرا)، والقصيدة بمجموعها تجيء على هذا المنوال من النغم والحسية والتصنع. أما صوت الشاعر وعواطفه، فلا دخل لها باللوحة كلها. انه يصفها ويرسمها خارج ذاته.

ونخلص من هذه الفترة الغنية من حياة الشاعر وحرفيته الى: ان الاضطراب واهتزاز الرؤية السياسية والاجتماعية والذاتية قد تركت كلها أثارا على نسيجه، فهو يحاكي الموروث احيانا بنماذجه، وحيانا بنماذج معاصرة، كما يتعامل مع واقعه الاجتماعي من خلال افكار وايدولوجيات يطلع عليها ويعبر عن حرية الشاعر في تصوير ادق العلاقات واخفاها بين الرجل والمرأة، فيرتفع فنيا احيانا ويهبط بشعره الى مستوى العقم والبرودة والرداءة اخرى، وتبدو تجاربه احيانا صادقة بسيطة، معبرة وموحية وقد تجيء متكلفة تظهر عليها سمات التصنع.

ثالثا - مرحلة النضج

(١)

قبل الدخول الى الأربعينيات التي شهدت نضج الجواهري واكتماله شاعرا يمثل تطورا جديدا في الاتجاه الكلاسي بسمات فنية تختلف اختلافا كبيرا عما رأيناه في شعره قبل عشرين عاما، لا بد من الاشارة الى الجو الذي امتلأت به أعماق الشاعر ووجدانه وتفاعل معه تفاعلا انسانيا حادا ترك آثاره الواضحة في حرفية الجواهري.

لقد حدثت مجموعة من المتغيرات في الحياة السياسية والفكرية في العراق، لعل أبرزها انقلاب بكر صدقي العسكري عام ١٩٣٦، والذي اتاح لعناصر اليسار والمنادين بدعوة العدالة الاجتماعية وانصاف الطبقة الفقيرة جوا واسعا من الحرية والحركة، فكان ان تشكلت جماعة (الاهالي) و (جمعية الاصلاح الشعبي) تضم مجموعة من المثقفين، كان الجواهري يتعاطف معهم ويضع صحيفته (الانقلاب) في خدمة افكارهم^{٩٦} وازداد اقتراب الشاعر من موقف اليسار العراقي حين ابتدأت الحرب الثانية وفشلت حركة مايس ١٩٤١

(٩٦) انظر (الانقلاب) جريدة الشاعر: الاعداد ٥٢، ١١٧، ١٢٢ لسنة ١٩٣٧ على سبيل المثال وانظر (محمد مهدي الجواهري دراسات) ص ٢٠٧ وما بعدها

التي هاجمت المصالح البريطانية وطردت الوصي على العرش ومجموعة كبيرة من السياسة التقليديين. وحين عادت هذه التشكيلة مرة ثانية، على أثر انتكاس الحركة اتاحت مجالا اوسع لعناصر اليسار مما دفع ثلاث مجموعات منها للتقدم بطلبات تشكيل احزاب سياسية أجيّزت بأسماء (حزب الشعب) و(الوطني الديمقراطي) و(الاتحاد الوطني) الذي انضم اليه الشاعر^{٩٧} وفي عام ١٩٤٨ انتفض الشعب العراقي ضد معاهدة (بورتسموث)، كما انتفض الشعب المصري ضد معاهدة صدقي - بيفن، والشعب الاردني ضد معاهدة ابو الهدى - بيفن. وخلال مظاهرات الشعب العراقي يستشهد اخو الشاعر برصاص السلطة. أما الجواهري فكان من تلك الاحداث في الصميم: صحفيا وسياسيا وشاعرا.

ولقد تعددت مواقفه، وتناقضت احيانا،^{٩٨} لكنه كان في صميم هذه الاحداث والمتغيرات دائما، فيعبر عنها في كثير من قصائده حتى ليعد شعره، في هذه المرحلة، سجلا ممتازا وتصويرا دقيقا لتطلعات الحركة الوطنية في هذه الحقبة المضطربة العنيفة من تاريخ العراق الحديث.

والذي يعنينا هنا مدى التطور الذي حصل في حرفة الشاعر خلال العقدين الرابع والخامس من هذا القرن.

(٢)

لقد تركت هذه المتغيرات أثارها في فكر الشاعر فأغنت رؤيته الى الوطن، ووسعت من افقه وربطت الشاعر بقضايا وطنه وشعبه. لكن ذلك كله لم يصرف الشاعر عن معاودة النظر في الشعر العربي والموروث القديم كله، وادامة المراجعة في دواوين اكبر شعراء العربية: المتنبي والبحتري وابي تمام. ينظر في قصائدهم باستمرار و (يلتهمها احيانا) على حد تعبيره^{٩٩} حتى ليعد القول «ان الجواهري يحفظ عن ظهر قلب البحتري و ابا تمام وجزءا كبيرا من المتنبي» بديهية شائعة في اوساط الشعر العراقي.

ولئن تبين لنا - خلال ما عرضناه - ان الشاعر كان يتعامل مع هذا الموروث ، ولا سيما في المرحلة الاولى - بطريقة الاتكاء والتقليد والاحتذاء حتى في اجواء الشعراء النفسية ، وما يستتبع ذلك من اختيار للمفردات واقامة علاقات الصور من خلال التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وما الى ذلك .

(٩٧) المصدر نفسه والصفحة .

(٩٨) المصدر نفسه ص ٩٩ - ٢٠٨

(٩٩) الجواهري الكبير يكشف وثائقه كاملة - مقابلة ، مجلة الكلمة ، العدد الثاني آذار ١٩٧٢ ص ٥٧ -

فاننا في هذه الفترة الجديدة ، وقد شهد الشاعر كل متغيراتنا واضطرب وتمرد على كثير من اوضاعه وقيمه ، واطلع على افكار جديدة كانت تطرحها هذه المتغيرات ، مع احتفاظه الدائم بالموروث الذي تعامل معه طويلا فأساغ فهمه وهضمه وحتى تمثيله ، نقرأ شعرا غير ما عرفنا للشاعر ، ونسججا جديدا يطلع به على العالم العربي في مؤتمر دمشق عام ١٩٤٤ وفي الذكرى الالفية لأبي العلاء المعري ، جاعلا من ابي العلاء وما رسخ في الضمير العربي عنه ، منطلقا لكثير من القضايا التي يعيشها المثقف العربي المعاصر :

قف بالمعرة وامسح خدها التريا واستوح من طوق الدنيا بما وهبا
واستوح من طيب الدنيا بحكمته ومن على جرحها من روحه سكبا
وسائل الخفرة المرسوق جانبها هل تبتغي مطمعا او ترتجي طلبا.
يا برج مفخرة الاجداث لا تهني
ان لم تكوني لابرار السما قطبا ١٠٠

ان كلمة (قف) هنا في اول بيت من القصيدة لها اهمية خاصة. ان الشاعر يختار هذا الفعل بذكاء ودقة لان الوقوف عنده ليس طلبا تقليديا كالوقوف على الاطلال ان الشاعر يطلب من هذا الموقف (استيحاء) معنا (مسألة). والواقع ان الفعلين (قف.. واستوح) في اول ابيات القصيدة، جاء باختيار الشاعر لاحداث التوتر المطلوب في ذهن المتلقي، فهما الى جانب هذه الشدات الخمس وما تحدثه من توتر في الكلمات (المعرة.. خدها.. التريا.. طوق.. الدنيا) فانهما يقلقان ذهن المتلقي ويفصلانه عن جوه الاعتيادي ليدخل جوا خاصا يخلقه الشاعر ويفرضه منذ اول بيت عليه. ثم تجيء هذه الصور الجميلة (المعرة - تلك الفتاة المحزونة) جاءت من خلال النفاذ السريع المركز بهذه اللحظة الدقيقة (خدها التريا) التي رسمت في مطلع القصيدة جوا مأساويا سيظل مرافقا لكل ابيات القصيدة الطويلة. وسرعان ما يترك الشاعر صورة المدينة المرزعة بفقد عظيمها، ليتقدم الى المعري من خلال ثلاث صور سريعة لمحة: (طوق الدنيا بما وهبا) (طيب الدنيا بحكمته) و (على جرحها من روحه سكبا) هذا التلخيص لفكرة المعري ولثورته ولحنه جاء سريعا ونفاذا. وتجدر الاشارة ان هذه الصور الثلاث لم تجيء مكدسة بقدر ما جاءت مختصرة لتاريخ طويل من المعاناة عاشه المعري. وكم جميل هذا الابهام في قوله (بما وهبا) (من روحه سكبا) ان هذا الابهام هو مادة الشاعر الناضج حين يريد ان يحرك في اعماق متلقيه شيئا لا ان يسرد عليه حقائق وبديهيات .

(١٠٠) من قصيدة (ابر العلاء) انظر المجموعة الشعرية الكاملة ج ١ من ١٠٩ .

ثم ينتقل الشاعرُ في قفزات سريعة موسعا الصورة المأساوية متقدما الى (الحفرة المرموق جانبها) فيشخصها وقد ضمت شيئا غالبا، لذا فهي تتحول الى شيء مغاير لواقعها تماما، الى (برج مفخرة للأحداث) بعد ان كانت (غورا عميقا في التراب). وبهذا الایحاء والقفزات السريعة والصور المكثفة المبهمة يحدث الشاعر تأثيره في متلقيه.

وليس لنا ان نتساءل عن مقدار الشحنة العاطفية، فالموقف يحمل من التأمل والفكر أكثر مما يحمل من توتر عاطفي تخلقه لحظة آنية، الا ان الجدير بالتساؤل هو ما نجح فيه الشاعر هذه المرة من اضافة الصفة الانسانية وتوسيع نطاق (الشخص) في شخصية ابي العلاء المعري الى دائرة (الانساني) و (العام) ان. ابا العلاء بات في شعر الجواهري نموذجا خالدا لحرية الفكر والتمرد على القيم البالية، ومثالا ممتازا من التاريخ العربي يحسن الشاعر بعثه وازالة التراب عنه، لي شخص فيه حالة الشاعر الحديث ومأساته:

نور لنا، اننا في اي مدلج	مما تشككت ان صدقا وان كذبا
ابا العلاء وحتى اليوم ما برحت	صناعة الشعر تهدي المترف الطربا
يستنزل الفكر من عليا منازل	رأس ليمسح من ذي نعمة ذنبا
وزمرة الادب الكاسي بزمرته	تفرقت في ضلالات الهوى عصبا
تصيد الجاه واللقاب ناسية	بان في فكرة قدسية لقبا
وان للعبقري الفذ واحدة:	اما الخلود، واما المال والنشبا

ونظرة سريعة الى النسيج الشعري في هذه القطعة تكشف كيف التقط الشاعر الفاظا وصورا من القديم وادخلها نسيجه، ملتحمة التحاما منصهرة فيه امثال (مدلج) (صناعة الشعر) (النشبا) (عصبا). لقد استخدم الشاعر طاقة هذه الصور التقليدية المعطلة ولاسيما (صناعة الشعر) ذلك المصطلح الجامد الذي اخذ مكانه ومفهومه في ذهن المثقف المعاصر، وكيف استخدمه الشاعر ليلخص صورة زمرة من الادباء تبيع شعرها للممدوح والحاكم وصاحب المال، بعد مئات من السنين على انتهاء هذه العادة السيئة.

في هذه الابيات، وكذا سائر القصيدة، نتأكد من ان الشاعر يفهم دور الكلمات فهذا الطباق الذي استخدمه، لم يأت في النسيج اعتبارا فالببيت الاول (نور - مدلج) (صدقا - كذبا) ، والببيت الثالث (رأس - ذنب) ، الطباق يدخل في صميم الصورة التي يخلقها الشاعر حتى ليذهب بعيدا فاذا هو يريد ان يخلق طباقا يحكم به رأيه الاخير. فاذا به يضع الخلود مقابل المال والنشبا.

ثم هذه العلاقات ما بين المفردات في المعنى تركت اثارها داخل الابيات،

فلا شك ان ثمة علاقة ما بين (زمرة الادب – والكابي بزمرته) وما بين (اللقاب) في الشطر الاول من البيت الخامس والشطر الثاني من البيت نفسه حيث جاءت لفظة (لقبا) في (مناسبة) احسن الشاعر استغلالها. وفي البيت الاخير نحس ان الشاعر قد اعطى (الخلود) (للعبقري) ولكن بطريقة ذكية ترك لمتلقيه ان يكتشفها اولاً، ثم ينفي عن العبقري طلب المال ثانياً.

ونحس بأن الجواهري لا يستطيع الافلات من قبضة العقلانية – وجو القصيدة ومؤثرها عقلاني – فاذا هو يأتي بالبيت الاخير مصبوباً بقالب الحكمة، ويحس قارئه في هذا البيت بشيء من الجمود. ولعل جمود هذا البيت في حقيقته لا يرجع الى انه يعبر عن حكمة، فالجواهري قد يأتي بحكمة تلخص له موقفاً معاصراً متطوراً في المشاعر من خلال لوحة تحمل من بصمات العصر وعنفه واضطرابه اكثر من حكمة الماضي الغابر، كالذي قاله الجواهري في هذه القصيدة نفسها:

لثورة الفكر تاريخ يحدثنا بأن الف مسيح دونها صلباً
وانما الذي نراه من جمود البيت السادس من المقطوعة افتقاد نسيج
البيت الى اي اثر من آثار (الفعل) او الحركة المعبر عنها بالفعل. فكلماته
(العبقري – الفذ – واحدة – الخلود – المال – النشب) كلها (اسماء)
و (صفات)، ولا شك في ان (الفعل) في العربية وفي غيرها من اللغات، اكثر قدرة
على منح الجودة للشعر، من الاسم والصفة، بما يحمله من حركة وحياة^{١٠١}.
والبيت الاول في هذه القطعة يثبت صحة ما نقول، الم يمنح الفعلان (نور)
و (تشككت) البيت كله طاقة وحيوية وحركة يفتقدها بيت الحكمة الذي أشرنا
اليه؟

(٣)

والذي يبرز بوضوح في علاقة الشاعر بمخزونه الثقافي، ان الجواهري لا يرتد الى هذا المخزون يقتطعه اقتطاعاً ويلصقه بنسيجه، انما نجد هذا المخزون وقد صهر صهراً جديداً فأخذ نسقاً يجري في نسغ القصيدة، الصورة القديمة تتشكل من جديد الى جانب الصور التي يخلقها الشاعر من خلال واقعه النفسي باستخدامه قدراته الخيالية الخاصة.

فاذا ما حاولنا ارجاع قصيدة (المعري) الى اماكن التراث التي كانت تلح على الشاعر دائماً فلن نجد سوى قصيدة المتنبي التي مدح بها المغيث بن

بشر العجلي والتي مطلعها:

دمع جرى فقضى بالربع ما وجبا لأهله وشفى انى ولا كربا^{١٠٢}
نجد اصداها الموسيقية بوزنها ووحداتها الصوتية، لكننا سندesh كل
الدهشة من هذا الذي حصل في نسيج قصيدة الجواهري، فليس هناك صورة
تكاد تتشابه بين الاثنين في المقارنة. قد يفيد الجواهري من المفردات، ونحن
نعلم ان المفردات لا قيمة لها وحدها، وانما تأتي أهميتها حين يخلق الشاعر
بينها مجموعة من العلاقات التي تكون الصور من خلال عملية الحدس
والتخيل. يقول المتنبي:

هز اللواء بنو عجل به فغدا رأسا لهم وغدا كل لهم ذنبا
لكن الجواهري غير علاقات الكلمات، وان استخدم هذا الطباق نفسه (الرأس
والذنب) فقال في معنى جديد:

يستنزل الفكر من عليا منازلها رأس ليمسح من ذي نعمة ذنبا
وقد وجدنا المتنبي يقول في البيت الاول من قصيدته:

دمع جرى.....

وفيه صورة هذا الطيف الذي زاره فهدده، فلم تصدق عيناه، ولم يكذب الطيف
تهديده. نرى الجواهري، قد غير المعنى تماما، وتغيرت الصور تبعا لذلك فقال:

نور لنا اننا في اي مدلج مما تشككت ان صدقا وان كذبا
قد يجمع بين المعنيين: الشك والتردد. لكن ما ابعد ما يريد كل منهما. واكثر من
ذلك نجد عملية صهر جديدة وقوية تحدث في خيال الشاعر لمجموعة الصور
القديمة، لتخرج وعليها بصمات الشاعر الحديث، يدخلها في نسيجه لتثير في
قارئه ما اراده لها من الاثارة، وتذكر احدى قصائد المعري الشهيرة. يقول
الجواهري:

زنجية الليل تروي كيف قلدها في عرسها غرن الاشعار لا الشهباء
لقد ادخل في اطار هذه اللوحة صورة المعري حين شبه ليلته بعروس من الزنج:

ليلتني هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جمان^{١٠٣}
ثم اخذ الجواهري (الشهباء) من قول المتنبي:

(١٠٢) ديوان المتنبي - شرح العكبري ج ١ ص ١٠٩ .

(١٠٣) شرح سقط الزند - السفر الثاني - القسم الاول ط . دار الكتب المصرية ١٩٤٥ ص ٤٢٥ .

مراتب صعدت والفكر يتبعها فجاز وهو على آثارها الشهباء

ونحن نجد أن صورة (زنجية الليل) تقرب ثراء وجمالا من (عروس من الزنج) بمعنى أن إضافة الزنجية لليل يحدث في ذهن المتلقي شعورا غامضا، ويدفعه الى استحضار صورة زنجية النهار، ثم اليست صورة (زنجية الليل) اشد سوادا من عروس الزنج، وليس ذلك ما اراده المعري، لكن العلاقة التي اقامها الشاعر الحديث علاقة جميلة، اختصر فيها شطرا كاملا من بيت المعري ولخص صورته. ثم اعطى الصورة كلها عنصر الزمن وعنصر الحركة في قوله (تروي)، فاذا الفعل المضارع يشير الى قصة طويلة من التاريخ جرت لشاعر فنان. ثم هذا الايحاء الجميل في المعنى حين اراد ان يقول ان (الاشعار) اغلى من (الشهب) لكنه دفع قارئه الى الاستنتاج والربط والتدقيق.

وهكذا يتحول مخزون الشاعر الثقافي الى مادة جديدة منصهرة في اطار عصر الشاعر ومتغيراته. ان هذا المخزون ليبدو متحركا حيا، نفص عنه الشاعر غبار تعطله بقوة تخيله، وهذا ما نلمسه بوضوح اكثر في مجموعة ممتازة من قصائد الجواهري أمثال (عبد الحميد كرامي) ١٠٤ (جعفر ابو التمن) ١٠٥ (هاشم الوتري) ١٠٦ (يا بنت رسطاليس) ١٠٧ (الى الشعب المصري) ١٠٨ (احبيك طه) ١٠٩ (يوم الشهيد) ١١٠ (يا ام عوف) ١١١ وغيرها من قصائده التي يجد قارئه فيها، بعد اكثر من عشرين سنة من كتابتها، لذة وخيالا وشاعرية. بل ان الجيل الجديد لا يعرف مثلا من هو (عبد الحميد كرامي) الذي جاء اسمه عنوانا لاحدى روائع الجواهري، ولا يهتم به اذا اقتضى الامر، لأن الشاعر يتخذ من المناسبة انطلاقا لتفجير ما في اعماقه وخياله من طاقة، انما الذي يجبر الجيل الجديد هذه الصور المثالية واللغة المنتقاة بالدقة وهذا النسيج بمجموعه، يقول الجواهري:

باق واعمار الطفافة قصار	من سفر مجدك عاطر موار
متجاوب الاصداة نفح عبيره	لطف، ونفح شذاته اعصار
رف الضمير عليه فهو منور	طهرا، كما يتفتح النوار
وذكا به وهج الالباء فرده	وقدا يشب كما تشب النار

(١٠٤) ديوان الجواهري - المكتبة المصرية بيروت ج ١ ص ٩٦ .

(١٠٥) المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ٢٥ .

(١٠٦) المصدر نفسه ج ١ ص ٨٩ .

(١٠٧) المصدر نفسه والجزء ص ١٩٦٣ .

(١٠٨) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٩٧ .

(١٠٩) المصدر نفسه ج ١ ص ١١٧ .

(١١٠) المصدر السابق ص ١٧٢ .

(١١١) المصدر نفسه ص ٢٢ .

عبد الحميد وكل مجد كاذب ان لم يصن للشعب فيه ذمار
والمجد ان تهدي حياتك كلها للناس لا برم ولا اقتار
جانبت مزلفة الطفافة وانها بالورد تفرش والنضار تنار^{١١٢}

هذا شعر يتحدث صاحبه في السياسة، ولكنه شعر جيد مثير. ونحن نقرأ هذا الشعر السياسي عند كثير من شعراء التيار الكلاسي كالزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي وحافظ ابراهيم وشوقي احيانا، فنعثر هنا وهناك بمصطلح جامد، او بقعة فاقعة، او قافية تحكمت بالشاعر وفرضت نفسها، واحيانا نقرأ هتافات سياسية وشعارات لا حظ لها من الشاعرية والجمال.

اما هذه القصيدة التي بين ايدينا، فان قارئها يحس وكأن الشاعر قد استقل بنفسه بعد ان امتلك تراثه ولغته امتلاكاً حقيقياً فراح يخلق صوره البارعة كيف شاء. قد نجد في هذا الشعر نبذة النغم عالية، ولعل تلك سمة من سمات الشعر السياسي كله قديمة وحديثة، لكننا حين نلتفت الى حرفية الفن فسنجد في اول كلمة من البيت (باق) وقد جاءت باختيار دقيق مقصود لتشد قارئها شدا الى هذا الجو الذي يفرضه الشاعر على قارئه، وقد يضيق القارئ بهذا الفرض القوي، لكن الشاعر يحتال لكسبه واغراقه بعالمه من خلال هذه الصور التي تنثال عليه انثيالاً (سفر مجدك) (متجاوب الاصداء) (نفح عبيره لطف) (نفح شذاته اعصار) (رف الضمير) (منور طهرا) (يتفتح النوار) (رده وقدا) (يحميك مجدك) ومن خلال تعامل مقتدر بالموسيقى لتحمل على اجنحتها هذه الصور الثرية الدافقة بالحوية. فاذا دققنا النظر في البيتين الاول والثالث وجدنا حرف الراء بجرسه الخاص يتكرر خمس مرات في كل منهما محدثاً نغماً خفياً، ونجد في البيت الرابع تناوباً جميلاً ما بين الحاء والجيم (والمجدان يحميك مجدك وحده) يزيد من فاعلية العنصر الموسيقي، واذا ما راجعنا البيت الثاني وجدنا هذا التقسيم الداخلي الذي جاء على شكل جمل قصيرة مقفلة على نفسها (نفح عبيره لطف - نفح شذاته اعصار) وكذلك نقرأ في البيت الاخير (بالورد تفرش - والنضار تنار). وهكذا يستمر الشاعر في قصيدته وقد استخدم ادواته الفنية بمهارة وحذق.

ومن اجمل قصائد الجواهري، قصيدته (الى الشعب المصري)^{١١٣} وقد دعاه الدكتور طه حسين لزيارة مصر، فاذا بالشاعر يبلغ قمة الفن الكلاسي وهو يخط على لوحة الشعر ارضق الخطوط واجمل الالوان، فاذا مصر بتاريخها ونيلها وتراثها وحاضرها يتدفق في وجدان الشاعر، فيتحكم بذلك كله ويقدمه

(١١٢/) من قصيدة (عبد الحميد كرامي) .

(١١٣) المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ من ١٩٧

على هذا الشكل:

يا مصر تستبقي الدهور وتعثر وينوك والتاريخ في قصبيهما والارض ينقذ من عماية اهلها هذا الصعيد مشيت عليه مواكب في كل مطرح وكل ثنية يهزأ من الاجيال في خطراتها مشيت القرون متممات سابق يصل الحضارة بالحضارة ما بنى وتناثر الجمرات حولك نابغ ووسعت اشنيات الفنون كأنها	والنيل يزخر والمسلة تزهر يتسابقان فيصهرون ويصهر نور يرف على ثراك وينشر للدهر مثقلة الخطى تتبخر حجر بمجد العاملين يعطر الكرنك الثاوي بها والاقصر منها يحدث لاحقا ويخبر فيك المعز وما دحا الاسكندر يخفى وأخر عبقرى يظهر فلك يدور وانت انت المحور
---	---

هذه هي اللوحة الاولى من القصيدة التي تستمر في نفس الزخم والخيال الخلاق والنغم الجميل. ولعل اكثر ما يشد الانتباه هذا الجو الذي تولد من هذه الصور المثالية المرتبطة لا يكاد البيت الواحد يفصل فكرة عن فكرة، او صورة عن اخرى. فالصور كلها مشدودة شدا الى قاع المؤثر (مصر) التي بدأت تشع في خيال الشاعر فاذا بالماضي يتداخل بالحاضر ولعل الفعل المضارع قد قام بهذه المهمة خير قيام (تستبقي. تعثر. يزخر. تزهر. يتسابقان. فيصهرون. يصهر. ينقذ. يرف. ينشر. تتبخر. يهزأ. يحدث. يخبر. يصل. يخفى. يظهر. يدور). وهكذا استخدم الشاعر ثمانية عشر فعلا مضارعا، مقابل خمسة افعال ماضية، وفي الوقت الذي سيطر جو التاريخ على ابيات المقطوعة كلها. الواقع ان الشاعر كان يريد دمج الماضي بثرائه واثارته بحاضر مصر، فاذا هو، ودونما وعي، يستخدم كل هذه الافعال المضارعة، ويختارها لتؤكد هذه الحركة التي يحس بها القارئ وكأن التاريخ يمر امامه بأحداثه الكبرى.

ان الجو الذي يخلقه الشاعر مفعم بالسحر والاثارة والفن، ولعل جماله جاء من هذه العلاقات التي اقامها الشاعر بين الاشياء في ماضيها وحاضرها واستمرارها للمستقبل. فالتاريخ ليس معزولا عن حاضر مصر، ولا النيل جامد واقف ساكن الحركة، انه (يزخر)، والمسلة ليست قطعة اثرية في متحف، انها (تزهر) بالحياة من جديد، ولكل تلك العلاقات معان خفية حرص الشاعر على مسها مسرا سريعا لاحداث التنويع والتغاير وخلق الجو كله في اللوحة. ترى لو قال الشاعر مخاطبا مصر في البيت الأخير (انت الشمس وحولك الدنيا تدور) لأحدث في احساس قارئه ما أحدثه حين قال:

ووسعت اشتات الفنون كأنها فلك يدور وانت انت المحور؟
ويتبادر الى ذهن المتلقي: من اين جاء الجواهري بكل هذا الجو الموحى والنغم
الموسيقي والصور؟ هل يمكن ان تتبادر الى الذهن رائية ابي تمام الشهيرة
والتي مطلعها:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسر^{١١٤}
وقصيدة ابي تمام من اجمل الشعر العربي في وصف الربيع، لكن هذا البيت
ينبو بشكل واضح اذا ما ادخلناه بين ابيات الجواهري. واذا تشابهت بعض
القوافي في القصيدتين امثال (تتبخر، ينشر، يزهر) فهل نجد في قصيدة ابي
تمام هذه الصورة (تستبق الدهور وتعثر) (النيل يزخر) (بنوك والتاريخ
يتسابقان) (مشت مواكب الدهر مثقلة الخطى) (مشت القرون متممات)...
الخ؟

قد نجد عند ابي تمام (سرج تزهري) والفرق كبير كما نرى، بين هذه
الصورة وصورة الجواهري (المسلة تزهري)، فاذا كانت السرج تستدعي في ذهن
المتلقي صور الحرب والخيال، فان (المسلة) تستدعي في ذهنه، قضية الانسان
كلها، حضارته وثقافته وفنونه ورقبه من خلال فك رموز حجور رشيد. ونقرأ هذه
الصورة عند ابي تمام:

حتى غدت وهدايتها ونجادها ففتسين في حل الربيع تبخر
اما الجواهري فقد افاد من هذه الصورة القديمة، لكنه غير علاقات
المفردة كما غير في عناصرها الاساسية فلم يعد (الربيع) هو الذي يثمر في
الصورة الحركة والحياة انما هي (مواكب الدهر) بكل احداثها:

هذا الصعيد مشت عليه مواكب للدهر مثقلة الخطى تتبخر
ان استعمال (تتبخر) عند الشاعرين لم تعد تجمع بين الصورتين، واذا كانت
(مثقلة الخطى) اضافة جديدة للصورة، فان لفظة (الصعيد) قد منحت
الصورة خصوصية الصق بمصر وبتاريخها، فابعدتها عن جو قصيدة ابي
تمام برمته.

ولعل اجمل ما في قصيدة الجواهري، ذلك العتاب الذي وجهه الى مصر،
حين كانت الدعوة الى الفرعونية قائمة على قدم وساق:

واذا عتبت فمثلما مس الثرى غيث تخلله سحاب اكدر

يا مصر: لامت البسيطة شملها
وتلاقت الدنيا فكاد مشرق
ويكاد بيت في العراق بجذوة
وهنا بمصر يكاد يسأل أهلها
ويكاد يجهل ان بغدادا بها
ايكون عذر الجهل ان عمومة
او ان تضيق بخنصرها راحة
فالكون اصغر والمسافة اقصر
من اهلها بمغرب يتعثر
مضرومة من «تبت» يتنور
هل في العراق اعاجم ام بربر
كانت يد الدنيا تطول وتقصّر
اغنى وان بني اخيها افقر؟
اذ كان اصغر ما تضم الخنصر

ولا نشك بعد هذا ان نسيج الشاعر في هذه القصيدة وغيرها، يبرأ من الخطابية، والتسليح والنثرية، فقد أخذت الصور مكانها الحقيقي في النسيج، وقام النغم بدوره المؤثر، وجاءت اللغة ثرية قوية في تعابير عالية، فتكون من ذلك كله جو شعري متكامل صنع وسطه الشاعر لوحاته المتناسقة في اوضاع متناظرة قصد اليها قصدا لاحداث اثره في خيال القارئ واحاسيسه.

ان الاحداث السياسية في العراق والوطن العربي، وتغيرها اليومي لم تغب عن ذهن الشاعر الذي كان يرصدها ويعيش في وسطها، الا ان تلك الاحداث لم تجر الشاعر الى نثرية الشعر السياسي، فلم تطف على نسيجه روح الخطابية والوعظ ولم تنحدر لفته الى مستويات رديئة من الركة والابتذال. وقد نجد شيئا من روح الخطابية وشيئا من برودة النثرية في قصيدته (تنوينة الجياح) ١١٥ التي يدمر فيها الشاعر جو القصيدة بتكراره لفظة (نامي) ستا وخمسين مرة، ونجد مثل ذلك في قصيدته (ما تشاؤون) ١١٦ حيث يقضي التكرار ايضا على جو القصيدة، وكذا في قصيدة (يا قيس) ١١٧، لكنها قصائد قليلة جدا امام مجموعة كبيرة من قصائد الشاعر العالية النسيج والجيدة الصور، بالرغم من ان النضال السياسي وتصوير احداث الوطن العربي والعراقي يشكلان الاطار الموضوعي لمعظم هذه القصائد. الا ان رؤية الفنان للموضوع هي التي تنقذها من وهدة الشعارات وفخ الحماس الطاغى. فاذا ما رثى (جعفر ابو التمن) ١١٨ احد القادة الوطنيين في العراق فانه لا يتناول الواقع السياسي الا من خلال لوحات دامية للوطن في صراعه ضد الحكام والمستعمرين. واذا ما حيا (الدكتور هاشم الوترى) ١١٩ فان صواعق حارقة من اللغة والنغم والصور تنزل على حكام العراق الذين يدفعون الشاعر الى

(١١٥) المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ٩ .

(١١٦) المصدر السابق ص ١٧ .

(١١٧) المصدر نفسه ص ٥٢ .

(١١٨) المصدر نفسه ص ٣٥ .

(١١٩) المصدر نفسه ج ١ ص ٨٩ .

الجوع والتشرد. اما (اتعلم ام انت لا تعلم) ١٢٠ و (يوم الشهيد) ١٢١ و (في مؤتمر المحامين) ١٢٢ فهي لوحات دامية يقفز الشعر خلالها بالعواطف الوطنية الى اعلى درجات التأثير.

(٤)

يتسم شعر الجواهري في هذه المرحلة التي بلغ فيها أوج نضجه الفني بمجموعة من السمات والخصائص الموضوعية والفنية:

أما الخصائص الموضوعية: فقد برزت سمتان واضحتان تحتلان مكانهما في اغلب قصائد الشاعر.

١ - السمة الأولى: يشكل العنف والغضب السمة العامة في قصائد الشاعر ولعل أحداث هذه الفترة وتطورها وما اصاب الشاعر منها من مطاردة وقتل أخيه، وسجنه واغلاق صحيفته قد اثارت في صوت الشاعر نبرة العنف والحدة والقسوة احيانا. ولئن مر بنا الشاعر - في المرحلة الثانية - وقد بدا (ماكرا) (يمكر مكر الثعالب) و(ينافق) و(يداجي) احيانا اخرى، ويسكت في أونة ثالثة، فانه في هذه الفترة يرفع صوته قويا عنيفا غاضبا ومتحديا السلطة السياسية:

اليت اقتحم الطفلة مصرحا	اذ لم أعود ان اكون الرائب
وغرست رجلي في سكير عذابهم	وثبت حيث ارى الدعي الهاربا
ماذا يضر الجوع؟ مجد شامخ	اني اظل مع الرعية ساغبا
اني اظل مع الرعية مرهقا	اني اظل مع الرعية لاغبا
يتجحون بأن موجا طاغيا	سدوا عليه منافذا ومساربا
كذبوا فعلء فم الزمان قصائدي	ابدا تجوب مشارقا ومغاربا
انا حتفهم الحج البيوت عليهم	اغري الوليد بشتهم والحاجبا ١٢٣
... الخ	

وفي مثل هذا العنف والحدة يندفع الجواهري يهاجم الحكام ويصورهم،

(١٢٠) المصدر السابق ص ٢١١ .

(١٢١) المصدر نفسه ص ١٧٢ .

(١٢٢) المصدر نفسه ص ٢٤٧ .

(١٢٣) من قصيدة (هاشم الوتري) .

ويذيع هذا الشعر في المحافل العامة بين الناس، وإذا بصورة المتنبي وتعالیه وكبريائه تعود فتنقص شخصية الشاعر من جديد، يعبر عنها هذه المرة تعبيرا ثريا ناضجا لسبب اكيد وهو انه يعيش هذه التجربة بصدق واصالة دونما تقليد، لاسيما وان الشاعر قد تجاوز سنوات الشباب وما هو في الاربعين من عمره. وهذه الظاهرة تشيع في معظم قصائد الشاعر. ١٢٤

٢ - السمة الثانية: والتفرد يشكل السمة الثانية التي تطفئ على قصائد الشاعر في فترة ما بعد الحرب الثانية. ان صوت (الانا) كثيرا ما يتردد في لغة الجواهري وقصائده. على الرغم من ان الشاعر يقف مع الجماهير الهادرة في غضبها ومشاعرها. فهل معنى ذلك ان حالة من التناقض يمثلها الشاعر؟

الواقع ان الجواهري له قسماته الخاصة البارزة في كل شعره، وصورة (البطل الفرد) تبرز دائما في ثنايا ابياته:

لله در أبي يراني شاخصا للهاجرات لحر وجهي ناصبا
اتبرض الماء الزلال وغنيتي كسر الرغيف مطاعما ومشاريا

.....

انا ذا امامك ماثلا متجبرا اطا الطفافة بشسع نعلي عازبا

وفي (مقصورته) حديث طويل عن صورة (البطل) وصوت (الانا)، قد تعود بنا الى صوت الشاعر في مرحلته الاولى. لكننا في خريف عام ١٩٤٩ نقرا تجربة جديدة للشاعر وفيها تتضح رؤية مختلفة تنبع من احساس الشاعر وظروفه.

على أن الجدير بالذكر ان الجواهري لا يمتلك رؤية شعرية شاملة لهذا الكون وقلمما يتأمل الوجود تأملا دقيقا ولعل الطبيعة ذاتها لا تحرك فيه سوى العنف والقوة وحب الحياة. لكننا في هذه الرؤية نجد الشاعر وقد مر بفترة من فترات الغضب الخلاق وقد وقع الانفصام النفسي الحاد ما بينه وبين مجتمعه، هذا المجتمع الذي استشهد اخوه من أجل حريته، وعانى الشاعر من أجله ما عانى، فاذا به يرى المدينة وقد لفها الصمت وسكن اهلها، واستكانوا للحكام، اعدائه التاريخيين.

من هذه الرؤية يمكن توضيح صوت الشاعر الصارخ في قصيدته (اطبق دجى) ١٢٥ وكأنه صوت (شمشون) وقد امسك بيديه اعمدة الهيكل ليهدمها

(١٢٤) انظر (المقصورة) : المجموعة الشعرية الكاملة ج ١ ص ١٤٢ وانظر (يوم الشهيد) المصدر نفسه

ص ١٧٢ و(في مؤتمر المحامين) ٢٤٧ .

(١٢٥) المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ٤٣ .

عليه وعلى الآخرين:

اطبق دجى اطبق ضباب اطبق جهاما يا سحاب
اطبق دخان من الضمير محرقا اطبق عذاب
اطبق دمار على حماة ذمارهم اطبق تباب
اطبق جزاء على بناء قبورهم اطبق عقاب
اطبق نعيب يجب صدك اليوم اطبق يا غراب

ويستمر هذا الهدير النفسي عند الشاعر فاذا (اطبق.. اطبق) صرخات راعدة
تطلب الخراب والدمار والعذاب لهذا الكون:

اطبق على متبلدين شكا خمولهم الذباب
لم يعرفوا لون السماء لفرط ما انحنت الرقاب
ولفرط ما ديست رؤوسهم كما ديس التراب
اطبق على هذي المسوخ تعاف عيشتها الكلاب

ويبدو الشاعر في هذه القصيدة وقد انفصل عن هذا العالم كله، بل وقف
ازاءه وحيدا متفردا، يتعادل مع هذا الكون بمن فيه، ويرفض تلك الجماهيرية
التي تكونت له عند الناس في العراق. فلماذا يرفض كل هذه الشهرة؟ ولماذا
يقف ازاء العالم كله بصوته الفرد؟ ان الشاعر لا يهدأ لحظة واحدة خلال
القصيدة كلها وتنتهي كما بدأت:

كن سترها لا ينبلج صبح ولا يخفق شهاب
اطبق دجى اطبق سحاب اطبق جهاما يا سحاب
وكأنه تم للشاعر تحقيق فعل متكامل في صميمه، ينتهي في موضع شبيه بموضع
بدئه.. ١٢٦.

نحن نحس بأن الشاعر قد تطور في رؤيته من (البطل الفرد) الى (صوت
الامة) ثم الى (صوت النبي الفرد) فيها، فكأنه وقد قدم لها كل ما في وسعه فلم
يجد منها استجابة وذهب صوته ادراج الرياح. فاذا به ينفض ما في اعماقه
مرة واحدة ويكشف عن هذا الجانب غير المألوف في تجربته.

ونجد هذه الرؤية ذاتها في قصيدة ثانية للشاعر، وهي من أجمل

قصائده قصيدة (يا ام عوف) ١٢٧ كتبها الشاعر عام ١٩٥٥ و «كان قد نزل وهو في طريقه الى مدينة على الغربي من لواء العمارة بالعراق ضيفا على راعية غنم تدعى ام عوف فلقي منها كرما وحسن ضيافة» ١٢٨ والسؤال الذي يتبادر الى الذهن: هل نظر الشاعر الى حادثة مشابهة في كتب السيرة النبوية، اذ تروى حادثة مشابهة للنبي محمد (ص) حين مر متعبا مطاردا فنزل على امرأة اسمها (ام معبد) فاضافته واحسنت وفادته ١٢٩، فكان ان ذكرها الشعراء كثيرا؟

ولكننا نعلم ان الجواهري كان يحفظ من القرآن آيات كثيرة ويحفظ من كتب التراث الديني مختارات كثيرة وقد نشأ نشأة دينية وربي في وسط علمي. ونعلم كذلك ان الشاعر في تلك الفترة كان يمر، كما يمر الوطن، بظروف صعبة وقد تمكن الحكام أو كادوا من حركة النضال الوطني، وغادر الشاعر بغداد الى لواء العمارة يقيم فيها ويشرف على زراعة الأرض. وفي قصيدته - على الرغم من رقتها - نتلمس شعورا حادا بالخذلان والانكسار النفسي، وكأن هذا الشاعر الدائم الحديث قد يئس من هذه الدنيا وهؤلاء الناس:

بالعهر ترجم أو ترضي الشياطينا	غفلا أتيناك من ارض ملائكتها
فيها يلح شبح للذل يصمينا	ان لم يلح شبح للخوف يفزعنا
أم الاساطير يبدعن الاساطينا	يا أم عوف أوهمام مضلة
خوف الشرور الضحايا والقرايينا	من عهد آدم والاقوام مزجية
للخير صيرها شر ثعابيننا	أكلما ابتدع الانسان آلهة

وقد تخطر في الذهن نونية ابن زيدون الشهيرة:

أضحى التنائي بديلا عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا
لكن القراءة المستديرة لقصيدة الجواهري تكشف لنا فروقا كبيرة بين الاثنتين، ان قصيدة ابن زيدون برقتها وامتلائها باحاسيس الفراق والحزن والجوى، وصور الحب الملونة بالاشواق وتذكر العهود ووقفات الندم الاسيانه، قد تركت آثارها ولامحها على كثير من قصائد الشعراء العرب قديما وحديثا، فليس بدعا ان تسري رقة المشاعر في أبيات الجواهري:

يا ام عوف وما أه بنافعة	أه على عابث رخص لماضينا
على خضيل اعارتسه طلاقته	شمس الربيع واهدته الرياحينا

(١٢٧) المجموعة الشعرية الكاملة ج ١ ص ٢٢ .

(١٢٨) المصدر السابق والصفحة والاشارة النثرية هذه من الشاعر نفسه .

(١٢٩) السيرة النبوية لابن هشام - القسم الاول . انظر حاشية ص ٤٨٧ .

أه على ملعب أن نستبد به ويستبد بنا أقصى إمانينا
مثل الطيور وما ريشت قوادمنا نظير رهوا بما استطاعت خوافينا
من ضحكة السحر المشوب ضحكتنا
ومن رفيف الصبا فيه إغانينا

ونتساءل: هل أخذ الشاعر الحديث غير الاحزان والرقّة والانكسار.. وتذكر الماضي؟ فنحن نقرأ هذه الصور (عابث رخص لماضيها) (أعارته شمس الربيع طلائعها) (أهدته الرياحينا) (يستبد بنا ملعب) (ضحكة السحر المشوب) (رفيف الصبا).. فهل هي صور الشاعر القديم؟ وهل تأثر بها الشاعر؟

لم نجد في قصيدة الجواهري البالغة مائة وتسعة أبيات تشابها أو اتكاء على صور ابن زيدون وإن جمع اللحن والوزن والقافية بين القصيدتين، فالشاعر الحديث يمتلك من قوة التخيل ما يمكنه من توليد صوره الخاصة. وإذا كان ابن زيدون قديما في الزمن، إلا أن قضية الحب - وهي قضية خالدة - حين يقدمها بتلك الصياغة العجيبة وقد اغتنت روحه بجمال طبيعة الاندلس فإذا صوره ولغته يضفيان على القصيدة ذلك الجو المفعم بالسحر والجمال. أما الجواهري، فلا يتخرج من بداوته وملامح الصحراء التي يفر إليها، وعلاقات الطبيعة في تلك الصحراء، فإذا هو يقحم صورا خشنة وبدوية على نموذج هذه القصيدة التي استقرت في وجدان المثقف العربي طويلا، فإذا نحن ننكر على الجواهري هذه الصور القاحلة المليئة بخشونة الصحراء وبداءة طبيعتها:

ردي بما وهبته الشاء من وتر إذا ثغا رددته السروح تلحينا
ونبحة من كليب خلّت نبرتها من زخرف القول تحريكا وتسكينا
وخطبة تسمع الرهطيين ملفية في الذئب والحمل المرعوب مصغينا

وليس من مجال بعد هذه الصور والمفردات (الشاء، ثغا، نبحة كليب، الحمل المرعوب) أن نطرح للمقارنة تجربة شوقي في معارضة القصيدة الاندلسية الشهيرة، والتي كتبها قبل أربعين عاما من تجربة الجواهري، وسماها (اندلسية)^{١٣٤} وليس من المنطقي أن نقارن ترف شوقي وصور الرفاهية والنعمة ومظاهر القصور، وروائح العطور ببداوة الصحراء وخشونتها في قصيدة الجواهري. ولعل أبيات شوقي الآتية تغني عن هذا النوع من المقارنة:

واحرزتك شغوف اللازورد على وشي الزبرجد من افواف واديننا
نحن اليواقيت خاض النار جوهرها
ولم يهن بيد التشتيت غالينا

ان غازلت شاطئييه في الضحى لبسا خمائل السندس الموشية الغينا
ويات كل مجاج الواد من شجر لوافظ القز بالخيطان ترمينا

ويرد السؤال: هل كان الجواهري يقصد معارضة نونية ابن زيدون وشوقي،
فلا يخلق الى اجوائهما الرقيقة المترفة؟

نحن نعلم ان ابن زيدون كان يصدر في قصيدته عن موقف عاطفي
خالص ويعبر عن تجربة حب ذاتعة. ونحن نعلم كذلك ان شوقي، كان يصدر في
قصيدته عن حنين طاغ الى الوطن ومرابعه، حتى لقد افتتح قصيدته بمخاطبة
(نائح الطلح) ذلك الوادي في اشبيلية، ممتدا بخياله الى وادي النيل. فما الذي
هيا تجربة الجواهري؟

نحن نعتقد - بعد تأملنا قصيدته - ان الشاعر لا يعبر عن تجربة حب
ولا تجربة حنين، وليست الصور التي جاءت تحمل براءة الطفولة مرة، وخشونة
الصحراء مرة، الا رموزا يحاول الشاعر ان يناظر بينها ويقارن اعماقه
المشابهة للصحراء، تحمل من سيئاتها، جورها وذل اهلها وتحكم الشياطين
فيها. لذا فالشاعر لا يجد متنفسه الحقيقي الا في اجواء الصحراء التي لم
تدنسها شرور الانسان، فما هو (نبي) القوم يؤكد ذلك:

جئنا مغانيك نساكا ببرحهم لقا حبيب اقاموا حبه دينا
ولاءمتنا شعاب منك ظاهرة كما تضم المحاريب المصلينا
لم الف احفل منها وهي موحشة بالمؤنسات ولا ازهى مياديننا
ولا ادق بياننا من مجاهلها ولا ارق لما توحيه تبييننا
حتى كأن الفجاج الغبر تفهمنا والمبهمات من الوادي تناغينا
تجاوبت بصدى الدنيا مفاوزها واستعرضت من بني الدنيا الملايينا
احالها النور شيئا غير عالمها حتى كأننا بواد غير واديننا
حتى كأننا وضوء البدر يرشفها غشى على غيمة منه تماشيننا

ان هذا التصعيد الروحي الذي وصل اليه الشاعر جاء قمة في القصيدة ونهاية
لها ولا حزنه فهو في حالة فرار من المدينة واهلها، بعد ان تغيرت قيمهم وضاع

صوت الشاعر بينهم ويدلت طباعهم، فقلبوا للشاعر ظهر المجن، فكل ما يلقاه بينهم شيئاً تعافه نفسه، والفرار الى الصحراء ذات (الشعاب الطاهرة) رحلة نفسية يتطلبها الشاعر ليصل الى (محاريبها) فاذا كل شيء فيها يفهم دعوته وعواطفه، واذ ذاك يتم الاتحاد ما بين الشاعر وهذه الطبيعة التي تجيد فهمه، فهو اليها يرقى ويتسامى وينضم. وهكذا يصعد الشاعر من الأرض الى غيوم السماء، في حالة فرار روحي، على عكس تجربته الاولى (اطبق ضباب) حين طالب بالدمار والخراب والصواعق.

(٥)

الخصائص الفنية: تأملنا شعر الجواهري، في مرحلة نضجه، فوجدنا اربع خصائص عامة تشكل اسلوب الشاعر، وشخصيته الفنية التي طالما دار الحديث عنها في الكتابات المعاصرة دون ان تقدم تلك الكتابات تحليلاً للنسيج وتنبيهاً لأساليب الشاعر الخفية التي يستخدمها في مرحلة النضج من حياته الفنية. ولسنا نزعم اننا نستطيع بهذه الخصائص الأسلوبية العامة عند الجواهري العثور على تلك القدرة المبهمة التي يمتلكها الشاعر حين يضع لمساته الشخصية في نسيجه، وانما نحن نلمس مجموعة من الظواهر وجدناها تبرز اكثر من غيرها، بعد قراءة طويلة مكررة لهذا الشعر. اذ أن تحليل دقائق الاسلوب والشخصية الفنية وارجاعها الى وحدات حسابية وفكها كما تفك الآلة، لا يساعد دارس الشعر على الوصول الى تلك الاعتبارات والقدرات الخاصة التي تميز الشاعر وتخصص نسيجه. ومن هنا نبادر الى القول بأن تلك مهمة صعبة طالما طمح اليها النقاد. وسنحاول ان نبين الخصائص العامة التي تمكنا من رصدها في نسيج الجواهري.

أولاً - علو النغم: يستخدم الجواهري لقصائد هذه المرحلة، موسيقى قوية رنانة، من خلال تعامله مع أكثر بحور الشعر إحدائاً للرنين والقرع والتأثير النغمي الحاد، كالكامل والبسيط والرمل، والمتقارب والوافر. ولم يستعمل بحر الطويل سوى مرة واحدة في قصيدته (تونس)، لكن الشاعر يتنبه الى ما في الطويل من هدوء وانسيابية ويطء، فيلجأ الى استعمال (الوصل) في قافية القصيدة وذلك باشباع حركة الروي، كالفتحة في الباء ويطلقها لتشد من امتدادات الطويل وتقتصر من انسيابيته:

ردي يا خيول الله منهلك العذبا ويا شرق عد للغرب فاقتحم الغربا
ويا شرق هل سر الطواغيت انها فوقك اشلاء مبعثرة اربا

ولو تأملنا قصائد هذه المرحلة، لوجدنا أغلبها يدور حول الاحداث السياسية ويصور الكفاح السياسي للحركة الوطنية في العراق، أو يعبر عن مواقف الشاعر من السلطة السياسية. فاذا علمنا ان معظم هذا الشعر كان يعده الجواهري ليلقيه في المحافل العامة ادركنا السبب الذي كان يدعوه الى هذا الاختيار في الاوزان والبحور^{١٣١}.

وحتى البحور ذات النغم الجهوري والوقع الموسيقي المتميز كالكامل مثلا، يتدخل الشاعر في اختيار تشكيلاتها ذات القرع الاكثر والتنغيم الاعلى. فهو يزيد من الوقع الموسيقي للكامل حين يستخدم ضربه المقطوع (متفاعلن متفاعلن) يزيد من حدة القرع، كما في قصيدته (يوم الشهيد)^{١٣٢}.

يوم الشهيد تحية وسلام بك والنضال تؤرخ الاعوام
بك والضحايا الغريز هو شامخا علم الحساب وتقخر الارقام
ومما جاء على هذه الضرب قصيدته (ذكرى ابوالنمن)^{١٣٣} حيث نلمس علو النغم يعلو واضحا قويا:

طالت ولو قصرت يد الاعمار لرمت سواك عظمت من مختار
ومنها:

قسما بيومك والفرات الجاري والثورة الحمراء والثوار
والارض بالدم ترتوي عن دمنة وتمجبه عن روضة معطار
والخيل تزحف لم تدع لمغيرها جثث تغطي الارض أي مغار
ومن هذا الضرب أيضا جاءت قصيدته في تأبين (عبد الحميد كرامي)^{١٣٤}.

وحين يستخدم مجزوء الكامل، فانه لا يختار ضربه الصحيح، وانما الضرب المرفل (متفاعلاتن)، وهذا الضرب من اضرب الكامل ذو قابلية موسيقية عالية اذا ما استخدمه الشاعر المقتدر استخداما مناسباً. ذلك ان الترفيل يصنع من تفعيلة الكامل السباعية، تفعيلة متكونة من تسعة حروف تتشكل داخلها ثلاثة اسباب تضم بينها وتدا مجموعا بحيث تبدو الحركة الموسيقية وقد ارتفعت وانخفضت بكل شدة وتوتر. ومن قصائد الجواهري التي جاءت

(١٣١) يقول «F. Middleton Murry» «ان الوزن في القصيدة الغنائية يكون منسجما تماما مع الالفاظ التي لا بد وان تكون لها علاقة قوية الصلة بالعاطفة الاصلية للشاعر ...» .

The problem of style, London 1967. P. 22

(١٣٢) المجموعة الشعرية الكاملة ج ١ ص ١٢٧ .

(١٣٣) المصدر نفسه ج ٢ ص ٢٥ .

(١٣٤) ديوان الجواهري - المكتبة العصرية . بيروت ج ١ ص ٩٦ .

على هذا الضرب قصيدته (اطبق دجى) وكنا قد تحدثنا عنها. وكذلك قصيدته (الدم الغالي او قل لشباب مصر) ١٣٥.

خلي الدم الغالي يسيل ان المسيل هو القليل
هذا الدم المطلول يختصر الطريق به الطويل
هذا الدم المطلول ان عز الكفيل هو الكفيل

ويختار الشاعر من المتقارب ضربه المحذوف (فعو)، لأن المتقارب يُحر
يفري الشاعر بالركض معه والقفز من اسبابه الخفيفة (لن) للحاق بأوتاده
المجموعة (فعو) وهكذا تستمر الدورة في بيت المتقارب التام، اما الجواهري،
فانه يفيد من هذه السرعة لكنه يستخدم ضربه المقطوع لاحداث الوقفة
الموسيقية المطلوبة، وكأنه ينهي حدة النغم بهذه الضربة الصوتية في آخر البيت،
من ذلك مثلا قصيدته (في مؤتمر المحامين) ١٣٦:

سلام على مثقل بالحديد ويشمخ كالقائد الظافر
كأن القيود على معصيه مفاتيح مستقبل زاهر
ومن هذا الضرب جاءت قصيدته (اتعلم ام انت لا تعلم):

انبيك ان الحمى ملهب ووادييه من الم مفعم
ويا ويح خائفة من غد اذا نفس الغد ما يكظم
وان الدماء التي طلها مدل - بشرطته معرم
تنضح من صدرك المستطاب نزيفا الى الله يستظلم

والجواهري يحافظ على وزن واحد لا يغيره طوال القصيدة، ولم يعرف عن
الشاعر انه حاول الخروج على وحدة الوزن، بمعنى ان الشاعر لا يريح سامعه
من هذا القرع النغمي الحاد الذي يظل في حواس متلقيه في قصائده التي
تشتهر بطولها، وطول نفس الشاعر.

ويلجأ الشاعر الى اسلوب آخر لاحداث النغم العالي، وهو استخدام
حروف روي معينة، يختارها بجرسها المتميز كحرف الباء مثلا، فقد استخدمه
رويا في أربعة من أشهر قصائده، ليس من بينها روي ساكن. قال في قصيدة
(أبو العلاء المعري):

قف بالمعرة وامسح خدها التريا واستوح من طوق الدنيا بما وهبا

(١٣٥) المصدر نفسه ج ٢ ص ٤٥ .

(١٣٦) المجموعة الشعرية ج ١ ص ٢٤٧ .

وكذلك استخدمه في قصيدة (هاشم الوتري):

مجدت فيك مشاعرا ومواها
وقضيت فرضا للنوابغ واجبا
واستخدمه في قصيدة (تونس) ١٣٧

ردي يا خيول الله منهلك العذبا ويا شرق عد للغرب فاقتمم الغربا
وإذا كان الشاعر في هذه القصائد الثلاث، قد أحدث فيها حرف وصل،
باشباع حركة الروي (الفتحة) حتى يحيلها الفاء، فإنه لم يستخدم هذا
الاسلوب في قصيدته (اطبق دجى)، فقد ظلت الضمة على الباء ولم تتحول واوا.
ولعل السبب في ذلك أن الشاعر لم يكن محتاجا لآحداث القرع الموسيقي الحاد
في نهاية البيت، لأن القصيدة تحفل بمجموعة من الأساليب لآحداث النغم
العالي. من ذلك قوله:

اطبق دجى اطبق ضباب اطبق جهاما يا سحاب

اطبق دخان على الضمير محرقا اطبق عذاب

اطبق دمار على حماة ذمارهم اطبق تباب

اطبق جزاء على نباة قبورهم اطبق عقاب

استخدم الشاعر في هذه القصيدة الضرب المرفل من الكامل (متفاعلاتن)
فساعد بتلويحه وطول ايقاعه على قوة الوقع، ثم استخدم التكرار كوسيلة
ايقاعية فكرر اولا حرف الباء كثيرا، ثم أعقبه بتكرار حرف الراء. والتكرار
الثاني في الفاظ محددة مثل (اطبق دجى) التي تكررت كثيرا في القصيدة، ولفظة
(اطبق) التي كررها الشاعر في هذه القطعة تسع مرات.

لو أعدنا النظر الى هذه القصائد التي استشهدنا بمطالعها وبأجزاء
منها، ولا سيما قصيدة (تونس) و (اطبق دجى) لوجدنا الشاعر يستخدم
ظاهرة التصريع. فهو يلحق العروض بالضرب اما بزيادة أو بنقصان.
والجواهري يستخدم هذا التصريع في معظم قصائده، يستخدمه استخداما
موسيقيا لآحداث النغم العالي في هذه القصائد التي يمكن أن نسميها
(بالطويلة). ففي قصيدة (تونس) الحق العروض (لك العذبا) بالضرب بزيادة،
بمعنى أن عروض الطويل لا تجيء الا مقبوضة (مفاعلتن) لكن الشاعر
استعملها من نفس الضرب التام (مفاعيلن) لآحداث هذه الوقفة الموسيقية
واحداث القرع المطلوب في حواس المتلقي. وكذلك في (اطبق دجى) إذ الحق
العروض بالضرب المرفل (متفاعلاتن)، فجاءت العروض مثلها، والترفيل لا

يدخل عروض الكامل الا في التصريع وقد افاد منه الشاعر حين قال:

اطبق دجى اطبق ضباب اطبق جهاما يا سحاب
متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن

وظاهرة التصريع قديمة في الشعر العربي، تكاد لا تخطئها العين في قصائد أبي تمام والمنتبي والشريف الرضي وغيرهم. لكن الجديد عند الجواهري انه يستخدم التصريع الداخلي اذ أن مطالع القصائد القديمة تتحلل بالتصريع، ويكتفي الشاعر بتصريع البيت الأول. اما الجواهري، فلأنه يستخدمه استخداما موسيقيا معينا، فانه يلجأ الى هذا التصريع في داخل القصيدة، وبين كل مقطع ومقطع، وبين كل شوط وشوط، لاحداث هذه الضربة الموسيقية الحادة وادخال تنويع على الجو الموسيقي الذي ران على سمع القارئ وحواسه. من ذلك مثلا ما صنعه في قصيدة (ستالينغراد) ١٣٨ حيث استخدم بحر الرمل وصرع المطلع:

نضت الروح وهزتها لواء وكسته واكتست منه الدماء
وتستمر القصيدة في عروض الرمل (المحذوفة - فاعلتن) والضرب التام. لكنه بعد اربعة عشر بيتا يعود الى التصريع فيقول:

قيل للعيش ففاضت امناء والى الموت ففاضت شهداء

فقد الحق العروض بالضرب فجاءت تامة مثله. ثم تعود الى حالتها الاولى (محذوفة) حتى اذا احس الشاعر ان النغمة قد حافظت على تكرارها المعهود وران جو من الرتابة، عاد فأدخل التصريع على أحد الابيات فيقول:

للمهينين عقابا وجزاء والمهانين انتفاضاً واباء

وهكذا يغير الشاعر من رتبة النغم ويثير القرع الحاد في ايقاعات العروض والضرب، وظاهرة التصريع شائعة في قصائد الجواهري، ولا سيما التصريع الداخلي. وتتمثل هذه الظاهرة في قصائد عديدة منها (الدم الغالي) و(يوم الشهيد) و(ذكرى ابو التمن) و(يا أم عوف).

وقد لا يجد الشاعر مبررا لاحداث التصريع، فالبحر الذي اختار عروضه لا يطاوعه في ذلك، فيلجأ الى اسلوب آخر لاحداث موسيقاه، باستخدام ظاهرة (التقفية) في البيت كما نجد في قصيدته (هاشم الوتري):

مجدت فيك مشاعرا ومواهباً وقضيت فرضا للنوابغ واجبا

فقد جاء البيت متساويا في العروض والضرب من الكامل (متفاعلن) وأكثر من ذلك حدث هذا الاختيار للحرف (الباء) اذ قفى به الشاعر ما بين العروض والضرب. وكذلك جاء مطلع قصيدته (ابو العلاء):

قف بالمعرة وامسح خدها التريا واستوح من طوق الدنيا بما وهبا
والشاعر لا يكتفي بتقفية المطالع، فكثيرا ما يستخدم التقفية الداخلية ليغير نبرة النغم ويحدث الصدمة الاليقاعية، فنراه في قصيدة (الوترى)، يعود في منتصف القصيدة لاحداث التقفية:

وزقاق خمر تستجد مساحبا وهشيم ريحان يذرى جانبا
وكذا يصنع في قصيدة (المعري)، فبعد تقفية المطالع، يحدث التقفية بعد عشرات الأبيات فيقول:

وان من حكمة ان يجتني الرطبا فرد بجهد السوف تعلق الكريا
وتتكرر هذه الظاهرة في كثير من قصائد الجواهري امثال (يابنت رسطاليس)
(في مؤتمر الحامين) (ما تشاؤون) ١٣٩ (سواستييول) ١٤٠ (اللاجئة في العيد) ١٤١... الخ.

وتبقى ملاحظة اخيرة على قوافي الشاعر. فبالرغم من اختياره لها بدقة واقتدار لاحداث الظاهرة النغمية العالية، الا ان طول نفس الشاعر وامتداد ابياته حتى تتعدى المائة بيت احيانا يوقعه فيما يسمى بالايطاء. فهو مضطر الى تكرار الكلمة الواحدة لفظا ومعنى، كما في قصيدة (عبد الحميد كرامي)، فقال:

وذكا به وهج الالباء فرده وقدأ يشب كما تشب النار
ثم اعاد كلمة (النار) دونما تغيير:

ثم انكفأنا نصطلي بوقيده نحن الوقود لها ونحن النار
وفي قصيدة (هاشم الوترى) ظاهرة الايطاء:

متنمرين ينصبون صدورهم مثل السباع ضراوة وتكالبا
ثم اعاد في القصيدة ذاتها كلمة (تكالبا) لفظا ومعنى فقال:

وامط من شفتي هزأ ان ارى عفر الجباه على الحياة تكالبا

(١٣٩) المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ١٧ .

(١٤٠) المصدر نفسه ص ٢١ .

(١٤١) المصدر نفسه ص ١٧٩ .

لكن مما تجدر الإشارة اليه ان الجواهري، لا يعيد الكلمة ويكررها الا بعد عشرات الابيات، مستفيدا من القاعدة التي احتال بها النقاد القدامى للشعراء، فجوزوا تكرار الكلمة في الروي لفظا ومعنى بعد سبعة ابيات من الاستعمال الأول لها^{١٤٢}. ونحن لا نجد ما يبرر هذه القاعدة، ولعلمهم يذهبون الى هذا الرأي لانهم يسمون ما تجاوز سبعة ابيات من الشعر (قصيدة)، وما كان أكثر من اثنين وأقل من سبعة (قطعة)، والاثنين (نتفة) والبيت الواحد يسمونه (يتيما)، وتلك - في رأينا - مسميات غريبة، ربما صنعها اصحاب كتب العروض، ولئن نظرنا الى شعر الجواهري وفق قواعد القوافي القديمة فانه احق من الشاعر القديم ان يفيد من هذا التجوز، في عصر يهاجم القافية الموحدة ويخرج الى تنويعها أو التخلص منها، ويظل هو يحث الخطى في نفس واحد طويل لقصيدة يتجاوز فيها المائة بيت.

لكن مما يؤخذ عليه الجواهري حقا وجود اخطاء أخرى في قوافيه. منها ما يسميه العروضيون بـ(سناد الاشباع) ويقصدون به: اختلاف حركة الدخيل في القوافي المؤسسة، مثال ذلك عند الجواهري:

الفي ينجد بالرصاص مزجرا والرشد ينجد بالحجارة حاصبا
ثم:

ولأنت اثخنيت الفؤاد من الأسى للمثخنين من الجراح تعاقبا
ثم في نفس القصيدة:

فلقد سكنت مخاطبا إذ لم اجد من يستحق من الشكاة مخاطبا
وهكذا حرك الشاعر (الدخيل) ثلاث حركات مختلفة، هي الضم والفتح والكسر. واذا كان العروضيون يجوزون اجتماع الحركات المتقاربة في الثقل كالضمة مع الكسرة، فانهم ولاشك يستقبحون اجتماع الحركات المتباعدة في الثقل كاجتماع الفتحة مع احدهما^{١٤٣}.

ويقع الجواهري في عيب آخر يسمونه (سناد التوجيه) ومعناه: ان تختلف حركة الحرف الذي يسبق حرف الروي المقيد. من ذلك مثلا قول الجواهري من قصيدة (أحمد شوقي)^{١٤٤}:

فأفرغها من قوافيه في قوالب مرصوصة كالزبر

(١٤٢) هذا المفهوم شائع في كل كتب العروض والقوافي . انظر مثلا : المختصر الشافي على متن الكافي للشيع

المنهري ص ٤٢ .

(١٤٣) المصدر السابق ص ٤٥ .

(١٤٤) المجموعة الكاملة ج ٢ ص ١٧٢ .

ثم قال:

فجاءت كأن لم تفلها يد خلاف يد الماهر المقتر

ثم قال:

يذل من شاردات القريض ما لو سواه ابتغاه لفر

ومعنى ذلك أن الشاعر قد حرك ما قبل الروي المقيد بثلاث حركات مختلفة، وهو عيب على رأي كثير من القدماء وأولهم الخليل الفراهيدي^{١٤٥}.

والواقع أن هذه العيوب التي أشرنا إليها ليست شائعة في شعر الجواهري، وإنما هي هنات بسيطة إذا ما قيست بالعيوب الكثيرة التي يقع فيها شعراء العصر الحديث كلهم. والمعروف أن الجواهري لا يحتج في قضايا اللغة والنحو والعروض بالقواعد والقوانين والكتب، وإنما - كما هو شائع عنه - يحتج بالشعر القديم، وبالأخص، الجاهلي منه، فيجد لنفسه شواهد تبرر له كثيرا من هذه الخروجات. ولعلنا نتفق مع الشاعر في ذلك، فكتب اللغة والعروض، على عظمتها وأحاطتها، لم تستطع أن تخضع الشعر العربي كله لهذه القوانين، فضلا عن احساس الشاعر الحاد بأنه وريث آبائه وأجداده في هذه اللغة والشعر، فهو يمنح نفسه الحق في الخروج كما خرجوا.

(٦)

ثانيا: التشكيلات الصوتية: من أبرز ما يلفت قارئ الجواهري هذا التنعيم الخاص في قصائده بحيث يبدو النسيج الشعري مليئا بأصداة متناسقة، قوية حيناً وحادة أحيانا أخرى. ولعل جزءا من تفسير هذه الظاهرة سبق أن نوهنا به حين قلنا أن الشاعر، يختار بحورا معينة من الشعر العربي ويحسن اختيار قوافيه لاحتوائه نغما عاليا وقرعا حادا في حواس سامعه. ونبادر إلى القول بأن تلك صورة الموسيقى العامة في القصيدة، والنغم الواحد المتتالي الذي تجري الأبيات كلها في تياره. والآن نحاول دراسة موسيقى النسيج نفسه بما يقدم لونا من الإيقاع الداخلي للأبيات داخل الوزن العام.

إن الجواهري يستخدم مجموعة من الأساليب لاحتداث هذه التشكيلات الصوتية:

١ - التقسيم الداخلي والمقابلة: ونعني بهذا الأسلوب قول الشاعر:

متجاوب الأصداة نفح عبيره لطف ونفح شذاتبه اعصار

(١٤٥) المختصر الثاني - للدمنهوري ص ٤٦ .

نجد الشاعر قد قسم البيت الى ثلاث وحدات موسيقية (متجاوب الاصداء. نفح عبره لطف. نفح شذاته اعصار). ولعل القارئ لا يلتفت الى هذا التقسيم اول مرة الا حين يقف مقارنا بين (لطف) و (اعصار)، في نهاية كل منهما وقفة قصيرة، تتضح خلالها علاقات المعاني أولا، والايقاع ثانيا. وقارئ البيت، كما نرى، لا يمكنه ان يتوقف عند العروض في نهاية الشطر الاول (عبره)، فاذا هو سرعان ما يعبر المسافة بين الشطرين ليقف عند لفظة (لطف) ثم ينطلق بعدها للقسم الثالث .

ومن امثلة هذا التقسيم قول الشاعر:

ماذا يراد بنا؟ وايـن يسار والليل داج . والطريق عثار^{١٤٦}

وبالرغم من هذه العلاقة المعنوية التي تربط ما بين (الليل داج – والطريق عثار) فان البيت قد جاء مقسما الى اربع وحدات موسيقية لا يستطيع قارئه ان يحيد عن قراءته وفق هذا المنطق النغمي. وقد يتعسف الشاعر في هذه التقسيمات الداخلية بحيث تجيء مصنوعة كالذي نقرأه في قوله:

فشباب	يخيفكم	للمطامير.	يدفع
وضمير	يهزكم	بالكراسي.	يزعزع
ولسان	ينوشكم	بالدنانيـر.	يقطع ^{١٤٧}

والواقع ان الشاعر قد تعمد هذه التقسيمات لتمنح الابيات هذا الايقاع المنتظم، وان ضحى بجمال الصور وقوة المعنى ورهافة الالفاظ.

واحسن من هذا واجمل حين يتشكل هذا الايقاع من خلال الصور والمعاني دون ان يقصد اليه الشاعر قصدا، انما يبدأ عنده الايقاع في (اللفة حين يساند الدلالة العقلية ويعاونها ويثريها، يصبح هو نفسه ذا دلالة عندئذ)^{١٤٨} كقول الشاعر:

يا مصر مصر الشعب. لا غاياته	تفنى. ولا خطواته تتقهر
باق. وكل معمر فالى مدى	عال. وكل منيعـة تندهور
جبروته الاعلى فلا نيونه	شيء ولا فرعونـه المتجبر
يلوي على ما لا يطاق ويرتضي	ما لا يليق، ويستكين ويصبر
يزري به المتحكمون فيزدري	وتنال منه الحادثات ويسخر
حتى يظن به الظنون مؤمل	ويحار في تعليـله متفكر

(١٤٦) من قصيدة (عبد الحميد كرامي) .

(١٤٧) من قصيدة (ما تشاؤون) المجموعة الكاملة ج ٢ ص ١٧ .

(١٤٨) اسس العروض الانكليزي – مقالة للكاتبه ايندهمو – ترجمة الصائني حسن عبد الله – مجلة

المجلة . القاهرة . العدد ١١٢ – مايو ١٩٦٦ ص ٩٠ .

ويروح يسدر في الغواية سادر ويشط في غلوائه مستهتر
فاذا استوى اجل وحانت ساعة وتكافأت فرص وحس مقدر^{١٤٩}

ان هذه الابيات قد جاءت في نسق موسيقي عجيب وقد برز ايقاعها الداخلي على الشكل التالي:

البيت الاول جاء في ثلاث وحدات (يا مصر مصر الشعب / لا غاياته تفنى / ولا خطواته تتقهقر/).

اما البيت الثاني فقد حدث فيه هذا التناظر في الوحدات:

(باق) في الشطر الاول، يقابلها (عال) في الشطر الثاني. (وكل معمر) في الشطر الاول يقابلها (وكل منيعة) في الشطر الثاني. (قالى مدى) في الشطر الاول يقابلها (تندهور) في الشطر الثاني.

وفي البيت الثالث يحدث هذا التناظر (جبروته) تقابل (المتجبر) (الاعلى فلا) تقابل (شيء ولا) (نبرونه) تقابل (فرعونه).

وفي البيت الخامس يحدث هذا التناظر (يزري به المتحكمون) يقابلها (وتنال منه الحادثات) و (فيزدري) يقابلها (ويسخر)...

وهكذا يستمر الايقاع الداخلي يتولد من هذه الوحدات الصوتية المتناظرة المتوزعة في اشطار القصيدة، ولعل البيت السابع هو أكثر هذه الابيات وضوحا في هذا التقسيم والمقابلة اللذين وجدناهما عند المتنبي. وتكاد تفعيلات الكامل تضم هذه الوحدات دونما تفكك او تمزق. في الالفاظ. ان الشاعر في حقيقة الامر لا يعلم شيئا عن هذا التناظر والتقسيم حين يكتب قصيدته، «الا ان لديه احساسا بالايقاع وحس المبني.. حتى ليكاد يقترب كثيرا من المقاييس التمثيلية بين الموسيقى والشعر...»^{١٥٠} ولعل ما يؤكد هذا الرأي طريقة كتابة الجواهري لقصائده، وقد نشر نموذجا من هذه الكتابة بخط يده في ديوانه الاخير (ايها الارق). فهو يكتب القصيدة على هذا الشكل:

مرحبا:

يا ايها الارق

فرشت انسا

لك الحدق

(١٤٩) من قصيدة (الى الشعب المصري) - المجموعة الشعرية الكاملة ج ٢ ص ١٩٩ .

(١٥٠) انظر : ت.س. البيت - مائيسن ص ٣٤٠ .

لك من عيني منطلق
اذ عيون الناس
تنطبق ١٥١

ونلمس من كتابة الشاعر للقصيد انه يحس بنوع من الموسيقى الداخلية
وحس الايقاع يمل عليه ان يكتب قصيدته بهذا الشكل.

٢ - الجناس: والجواهري يستخدم الجناس استخداما موفقا، وهو في
شعره لم يعد حلية وزخرفة، بل مركزا موسيقيا في البيت يقابله مركز موسيقي
آخر يضيفان على البيت تنغيما داخليا خاصا. من ذلك مثلا:

في حين ترهق بالتعنت شاعرا يهدي موطنه وتزهق كاتبها
ان كلمة (ترهق) في الشطر الثاني، لا شك قد اعادت الى ذهن القارئ صورة
موسيقية لكلمة مرت به قبل قليل، وبهذا يكون الجناس قد ادى دوره في
استرجاع وحدات موسيقية في ذهن القارئ. وهذا التجنيس مما يسمى
بجناس التصحيف، ويسمى (تجنيس الصدر) حين تجيء كلمة في العجز من
جنس حروف صدر البيت كما في قول الجواهري:

حفت بمدرجة الخطوب فقاتها شأن المجد من الشعوب وفاقها
(فقاتها، فاقها) كلمتان اختلفتا بحرف واحد، ولعل التصنع واضح في البيت
كله.

وقد يحدث الشاعر تجنيسه داخل الشطر الواحد كما في قوله:

ان الذي الهب الافلاك مقوله والدهر لا رغبا يرجو ولا رهبا
ومثله:

والوحش يربض في الثنايا منذرا والموت جآر بها زآر
و (جآر وزآر) جناس، اختلفا في حرف واحد. ومن الواضح ان الشاعر استخدم
هذا التجنيس لغرض صوتي ولاضفاء هذه الصورة الرهيبة عن الموت، بينما لا
نجد في البيت الذي سبقه اي جمال او دلالة ذات مغزى ما بين (رغبا ورهبا)
عدا هذا الايقاع الموسيقي. ومما يستعمله الشاعر لاحداث الموسيقى والنغم في
ابياته، نوع من العلاقة ما بين مفردة في صدر البيت واخرى في عجزه، وهو ما
يسمى بـ(رد الصدر على العجز) كما في قول الجواهري:

ويسامر الدنيا فكل ضميمة فيها ندى من نثاه وسمر

(١٥١) « ايها الارق » ديوان الشاعر الاخير ١٩٧١ . انظر ص ١٢ مثلا . وقد طبع الديوان بكامله على
الصورة التي كتبها الشاعر .

فان كلمة (سمر) في آخر البيت ترتبط معنويا وموسيقيا بكلمة (يسامر) التي جاءت في اوله. ومن ذلك قوله:

اويحره نبع الفخار يشقه في كل يوم منهم بحار
فلفظه (بحار) ترتبط بكلمة (بحره) والصورة كلها تتشكل من هذا الجو الذي يغمر البيت. واذا كانت الصورة في البيتين السابقين تفرض استخدام كلمة من جنس كلمة الصدر مع علاقة في (المناسبة)، فان الشاعر قد يتصنع هذه العلاقة ويفرضها فرضا:

كنا نشاجر حين نرحل غاصبا اذ كان بين الغاصبين شجار
وكلمة (شجار) جاءت لترتبط بكلمة (نشاجر) ولعلنا نرى ان الشطر الثاني عبارة عن تقرير خبري اضافه الشاعر عنوة بدليل ان المعنى قد توقف وانتهى بنهاية الصدر.

وامثلة الجناس ورد الصدر على العجز كثيرة في شعر الجواهري:

٣ - التكرار : ومن الوسائل التي يستخدمها الجواهري في التشكيلات الصوتية داخل النسيج وسيلة (التكرار اللفظي). ان التكرار في استخدامه الجيد، (يمنح القصيدة تناسقا وتماثلا ممتازا)^{١٥٢}. وهذا ما نجده في شعر الجواهري احيانا، ففي قصيدته (اتعلم ام انت لا تعلم)، والتي مرت بنا بعض مقاطعها، كرر الشاعر بعض الجمل والكلمات كقوله:

اتعلم ان جراح الشهيد تظل عن الثأر تستفهم
اتعلم ان جراح الشهيد من الجوع تهضم ما تلهم

ان هذا التكرار الذي جاء في الشطر الاول من كل بيت قد ارتبط بشكل من اشكال المعنى في الشطر الثاني، ولكننا نحس من خلال هذا التكرار ان شيئا من توكيد الفكرة يريده الشاعر فضلا عن هذا الايقاع المنتظم الذي يتشكل نتيجة لاعادة الشطرة بكاملها ومثل هذا تلمسناه في قصيدته (اطبق دجى) حيث رأينا التكرار يساعد على ابراز التصاعد العاطفي في الابيات، كما يمنح ضغطا وتشديدا معينا لفكرة الشاعر. والجواهري يعنى بهذا التكرار عناية تخرج الظاهرة من منطق العفوية الى منطق الصنعة، وخاصة اذا تكررت الكلمة الواحدة، او الجملة عشرات المرات، فاذا نحن نحس بأن الشاعر قد استنفذ طاقة هذه الكلمة، وخسر عنصر التغيير في الانتقال عنها الى غيرها. مثال ذلك ما نقرأه في قصيدة (تنويمة الجياح)، حيث يكسب التكرار المقطع الاول جاذبية

خاصة وتناسقا، سواء في الايقاع الداخلي، او في التشديد على المعنى، يقول في هذا المقطع:

نامي جياح الشعب نامي حرسك آلهة الطعام
نامي فان لم تشبعي من يقظة فمن المنام
نامي على زيد الوعود يداف في غسل الكلام
نامي تزرك عرائس الاحلام في جنح الظلام

لقد تشبع ذهن المتلقي بصورة (النوم) وما يقابلها من صور متناقضة على حساب هذا النوم، وتأكدت له مرارة سخرية الشاعر واستنفدت كلمة (نامي) مؤثراتها الايقاعية في التكرار وفي المعنى الا ان الشاعر - وقد اعجب بهذه الظاهرة - يستمر في استخدام كلمة (نامي) اكثر من خمسين مرة، فأبي قيمة فنية او صوتية تبقت لها؟ وما فائدة تفريعات المعاني وتكديس الصور الى حد (التخمة). ان الكلمة المكررة، في هذه القصيدة، وفي قصيدتي (ما تشاؤون) و (الى شباب مصر) تضع المتلقي في دائرة من الضيق والنفور حين يكتشف غرور الشاعر وهو يؤكد له استطاعته ان يشق لهذه اللفظة الواحدة مئات المعاني التفصيلية، كما كان شعراء الفترة المظلمة يفعلون، وكأنه يستعرض امام قارئه لعبة الالفاظ ويشهد على ثرائه اللغوي.

٤ - توزيع الحروف ومشاكلتها: ان مما يبرز السمات الايقاعية في قصيدة الجواهري طريقته في توزيع الحروف المتشابهة في البيت كقوله:

باق وأعمار الطغاة قصار من سفر مجدك عاطر موار
رف الضمير عليه فهو منور طهرا كما يتفتح النوار

نلاحظ ان الشاعر كرر حرف الراء عشر مرات في البيتين. ان ذلك يعني شيئا ايقاعيا لموسيقى البيت، فضلا عن ان تردد الراء يعني ارتباط الحرف بصورة او بمعنى في لاوعي الشاعر. ونحن نفترض ان الراء تكررت في مطلع القصيدة وبهذه النسبة العالية، لارتباطها عند الشاعر باسم (كرامي) الشخصية الوطنية التي حركت في الشاعر موجة الانفعالات لكتابة قصيدته. ثم الا نجد نوعا من التنعيم في تكرار حرف القاف في الشطر الاول من البيت الاول (باق. قصار) ومثل ذلك حرف الهاء في البيت الثاني (عليه. فهو. طهرا)؟ لا شك ان الحرف حين يضغط عليه الشاعر في أماكن معينة من القصيدة، بترديد وتنظيم يمنحها الجرس الملائم الذي يضيف ايقاعا خاصا نحسه ولا ندرك فحواه.

ومن ذلك قول الجواهري:

واليوم والوحى الملقن واحد حجز توحد بيننا وحصار

تكررت الحاء خمس مرات في ثمان كلمات . لقد فصلت (الملقن) في الشطر الاول بين كلمتين جاء فيهما هذا الحرف، وهما (الوحي - واحد) وفي الشطر الثاني فصلت كلمة (بيننا) بين كلمتين اخريين دخلهما الحاء (توحد - حصار) ان هذا الترتيب في توزيع الحاء قد اكسب البيت نغما داخليا خاصا. ثم اليس لاستعمال هذا الحرف علاقة بأعماق الشاعر؟

نحن نفترض ان تكرار الحاء منطلق عند الشاعر من صورة (الحزن) او (الحنّة) التي كان يعيشهما العراق. والامثلة شائعة في شعر الجواهري ونكتفي بهذا الشكل الاخير:

يقولون من هم أولاء الرعاع؟ فأفهمهم بدم من هم
وأفهمهم بدم انهم . عبيدك ان تدعهم يخدموا
لقد تكرر حرف الميم سبع مرات في كل بيت ونتساءل: هل حشد الشاعر كل هذه الميمات جزافا، ام ان صورة (الدم) هي التي دفعته لتأخذ طريقها الى نسيج الشاعر؟

وقد يعتمد الشاعر الى مشاكلة حرفين أو اكثر في أبياته، بحيث تتشكل هذه الحروف بطريقة تمنح البيت ايقاعا خاصا، من ذلك قوله:

فاذا به شبح تهدد أسه صحف وتنسف ركنه اشعار
ان حرفي الشين والسين قد تعاقبا بطريقة خاصة في الكلمات (شبح . اسه . تنسف . اشعار). ونعني بطريقة خاصة، ان حرف الشين ربط طرفي البيت واستخدم الشاعر بين كلمتي (اسه وتنسف) حرفا جديدا مقاربا لحرف السين دفعا لتعاقبهما ولابراز نبر كل منهما منفصلا عن الآخر فجاء بلفظة (صحف) للفصل بين الحرفين المتماثلين.

والبيت التالي اكثر وضوحا في تمثل هذه الظاهرة:

والكأس عادت كأس موت ينتشي زاهي الشباب بها ويمسح شاربا
لقد تكرر كل من السين والشين ثلاث مرات في البيت، لكن التناغم الصوتي الذي تخلل البيت جاء نتيجة لفصل السين في كلمة (كأس) الاولى عن الثانية بكلمة كل حروفها بعيدة عن مخرج السين (عادت). ثم فصل ما بين السين في (الكأس) الثانية والشين في (ينتشي) بكلمة (موت) وفصل ما بين (ينتشي) و(الشباب) بكلمة (زاهي) وحرف الزاي قريب في مخرجه من السين، فالشاعر حريص على التلوين، حتى اذا احس ان الحرفين قد اخذا حقهما من التفريق والمشاكله طوال البيت جمعهما مرة واحدة فجاء متعاقبين (يمسح شاربا) لتركيك هذا التشكيل ولتكثيف جرسهما عند النهاية. وبذلك تركت هذه الظاهرة

اثرها وساعدها الطباق ما بين (موت، الشباب) وعلاقة المناسبة ما بين (ينتشي - شاربيا) في تجميل الصورة التي تخيلها الشاعر، ورفع مستواها الفني.

ومن أجمل الابيات التي وجدنا الشاعر قد افاد من ظاهرة التنغيم بمشاكلته الحروف ووضعها في نسق خاص قوله:

سالت لطافا به اصباحنا ومشت بالمن تنطف والسلوى ليالينا
جاء حرف اللام ست مرات (سالت. لطافا. المن. السلوى. ليالينا) أما النون فقد جاء مكرراً اربع مرات، وسندرك السبب في هذا الاختلاف العددي بعد قليل، لقد جمع الشاعر في نهاية البيت (ليالينا) اللام والنون معا منهيا هذا التشكيل والتعاقب بين الحرفين. وقد فصل بينهما في هذه الكلمة بحرف (الياء) الذي هو بعيد عن مخرجهما. ولأن اللام أخف نبرا من حرف النون، فقد كرره مرتين ليحدث التناسب والتناسق الصوتي المطلوب.

ولو اعدنا النظر في البيت نفسه لوجدنا الشاعر قد استعمل حرفي الطاء والفاء في كل شطر من شطريه (لطافا - تنطف) وكذلك استعمل حرفي السين (سالت - سلوى) وهكذا تتجمع هذه الاستخدامات الصوتية في هذا البيت لتمنحه قيمة نغمية وإيقاعية عالية.

على ان هذه الظاهرة تكاد تبلغ قمة الجمال الموسيقي حين تأتي عفوا وتطبعاً، كما رأينا في البيت السابق، لكنها حين تكون شكلاً من اشكال الصنعة فانها تبعثر ايقاع النغم في البيت، وأمثلة ذلك في شعر الجواهري ليست بالقليلة. وسنكتفي بإيراد مثلين:

عريان من عقد النفوس عصـلن فاستعصـين حلا
لقد جاءت كلمة (حلا) نهاية للبيت، ولكنها ضيعت كل هذه السينات والنونات والعينات التي ترددت كثيراً في البيت، فاذا بالقارئ حين ينهي البيت يحس وكأن نبوا في نهاية البيت قد وقع، اذ أن الشاعر مهد بتشكيلات مختلفة من الحروف، لكن هذه الحروف لم تبلغ قمة تأثيرها لانها اسقطت من آخر البيت بشكل تعسفي.

ومن ذلك قول الشاعر:

تجشمت المسالك في عسوف تجشمه سواك فما استفادا

ان الذي يلفت النظر في هذا البيت ان حروف السين والشرين والميم قد تناوحت فيه تناوفا موسيقيا جيدا وينسب متساوية، لكن البيت يظل في وضع موسيقي غامض. ولعل السبب في ذلك يعود الى بروز حروف الدال روياء في البيت، بحيث

جاء غريبا في نبره، نابيا في تفرد له لأن الشاعر لم يمهّد له في كل حروف البيت بمشابه أو نظير.

ثالثا - الثراء اللغوي: وهذه سمة غالبية وطاغية في شعر الجواهري، لاسيما في مرحلة النضج حتى لقد بدا الشاعر في اواخر الاربعينيات وكأنه ورث التاريخ اللغوي للأمة كلها وامتلكه امتلاكاً حقيقياً يتصرف به، باقتدار وتحكم مذهلين. ان القارئ يكتشف من النظرة الاولى لقصائد هذه المرحلة ما نعنيه بالثراء اللغوي، في المفردات والتراكيب والاستعمال حين تطول القصيدة وتطول حتى تملأ صفحات عديدة، ومع ذلك لا يحس قارئه ان الشاعر قد ادركه الوهن، او قصر نفسه فتخلخل نسيجه وانحدرت مفرداته، او انخفضت درجة الجزالة والعلو في لغته.

ان قراءات الشاعر في القديم ونظرة المستديم في الموروث، قد انصهرا صهرا حتى باتت اللغة بين يديه مادة مطواعة، يألفها ويألف حتى حوشها، ويتعامل معها وكأنها صارت جزءاً منه. حتى ليبدو وكأن الموروث الفكري والوجداني للأمة قد استحال بين يدي الشاعر لغة ثرية ترفد قصيدته كلما اراد. ونرى في شعره كثيرا من الفاظ القرآن الكريم والحديث النبوي والامثال العربية واستعمالاتهم، حرص بعض الدارسين على تتبعها ورصدها في شعره ١٥٣.

ان الشاعر يكشف لنا عن مصادره الاساسية في اللغة حين يقول «... ان ادبيا لم يحفظ البحري و ابا نواس وابن الرومي والمعري و ابا تمام والمتنبي، او لم يدرس الجاحظ والاخلط وابن قتيبة وابن الاثير و ابا الفرج ودعبل و القرآن ونهج البلاغة لا يمكن ان يكون شاعرا ولا كاتباً ابداً، وان قرأ مليون رواية وكتاب اجنبي وان درس خمسين عاما اساليب الشعر والادب الغربي، وان استوعب كل النظريات وكل المبادئ والعقائد وان ألم بثقافات العالم... ١٥٤».

ونحن نعلم ان الشاعر قد قرأ وحفظ كثيرا من هذا الموروث، ان لم يكن كله، واعجب به، كما اعجب باللغة تركيبا ومفردة وتمرّس فيها وحفظ منها الكثير. ولقد كانت معاناته مع المفردة العربية معاناة غريبة تمثل ظاهرة متميزة في عصرنا هذا. يقول الشاعر عن هذه المعاناة مع المفردة العربية «... ان الكلمة الصالحة الباقية هي تجربة قاسية ومراس متمكن ومعاناة شاقة وادراك عميق وحس مرهف وهو الى ذلك كله قدرة على التحويل والتطوير وعلى المزاج، وعلى مماشاة المزيغ، بحيث يبدو صرفا خالصا، انها قدرة على الخلق

(١٥٣) انظر مقالة ابراهيم السامرائي (الجواهري واللغة) في لغة الشعر بين جيلين ص ١١٢ - ١٢٦ .

(١٥٤) مقالة الجواهري (المفردة حياة حافلة وليست حروفا) مجلة « الاديب العراقي » العدد الاول

والابداع. هذا هو سر (الكلمة) ولنقل هذا هو السر في ان يكون الفرد منا اديبا
او لا يكون...»^{١٥٥}

ولا شك ان رؤية الشاعر للغة وتشخيصه لمعاناتها تشخيص أصيل،
فاذا ما اضفنا الى هذا كله تفاعله على هذا النحو مع واقع عصره وافكاره
ومشاكله بوعي وفهم اذ يقول «... انكم اذ تحفظون - يقصد الموروث والشعر
خاصة - فلا بد لكم ان تفهموا ما تحفظون، ثم لا بد لكم شئتم أم أبيتم ان
تهضموا ما فهمتم، ثم لا بد لكم مع ذلك أن تتفتح امامكم آفاق الحياة فيما
تهضمون، لا بد لكم ان تبدلوا كثيرا من مفاهيم الأمور والأشياء والأشخاص
والجماعات على ضوء هذا الهضم الواسع العميق...»^{١٥٦}

اذ ذاك ادركنا درجة النضج التي وصل اليها الجواهري ممثلا للاتجاه
الكلاسي، فاذا «نحن نلمس احساس الشاعر بأسلافه، واحساسنا نحن بوجود
من سبقوه خلف هذا الانتاج، تماما كما نحس بلامح الاجداد في شخص ما
دون ان يطغى ذلك على فرديته او ذاتيته»^{١٥٧}. نجد هذه الملامح وذلك
الاحساس في هذا الزخم القوي والشلال المثال من الالفاظ والمترادفات وقد
أخذت سمتها العالي، وتلمح بينها اللفظة، ذات الاستعمال القديم وقد سلكها
الشاعر مسلكا جديدا بحيث باتت في نسيجه وقد أكسبت المعنى ثراء، من ذلك
قوله عن عبد الناصر:

تنفس الصبح عن مصرية ولها	في المهد شبل قبيل الزار زار
وانصاع يبيري سيوف الهند لاهبة	مهند يعربي الحد بتار
فذ عجيب له حدان: مؤتشب	حلو، وحد كطعم الموت مرار
تغشى المشاكل متنيه فيحسمها	لا حيث تطغى ولكن حيث يختار
ويمكر الثعلب الغاوي فيخذه	عن غيه حذق في الرشيد مكار
عرق من الشعب لم ينبض بخائنة	ولا التوى فيه اعلان واسرار

واذا ما راجعنا هذه الاستعمالات (شبل في المهد) (قبيل الزار زار) (يبيري
سيوف الهند) (مهند) (مؤتشب) فسنجد الشاعر وقد استخدمها من خلال
نسيجه، فاذا نحن نتذكر المتنبي حين يتحدث عن سيف الدولة الحمداني وقد
اراد الشاعر اشارة هذا المعنى في ذهن متلقيه. ولعلنا نرى في استعمال هذا
التعبير التاريخي المترف (القصف) مما شاع في العصور العباسية وحضارتها
اللاهية، ما يثيره في ذهن قارئه المعاصر، ليكشف الطاقة الموحية الكامنة فيه
وقد جاء موقعه من القرينة (عرق من الشعب) دقيقا نفاذا. ومن أمثلة هذا

(١٥٥) المصدر السابق .

(١٥٦) المصدر السابق .

(١٥٧) يسمى البيوت هذه الظاهرة (المعنى التاريخي لفكرة التقاليد) ، انظر البيوت - فانق متى ص ٢٢ -

الاستخدام للالفاظ استخداما حديثا قول الشاعر وقد صور جراح الشهيد تنطق و:

تصبح على المدقعين الجياح اريقوا دماءكم تطعموا
ويهتف بالنفر المهطعين اهينوا لئامكم تكرموا
فاذا كانت (المدقعين) شائعة في عصرنا فان (المهطعين) كلمة قاموسية قديمة، استخدمها الشاعر استخداما حديثا وجاءت القرينة في الشطر الثاني من البيت توضح معناها (اهينوا لئامكم تكرموا).

ويقول من القصيدة نفسها.

فقل للمقيم على ذلة هجيننا يسخر أو يلجم
تقحم لعنت ازيز الرصاص وجرب من الحظ ما يقسم
فاذا بالكلمات (هجيننا) و (يلجم) تحمل دلالاتها التاريخية، فليست الهجنة عند العرب القدامى مما يحمد للمرء، ولعله لا يصل الى مراتب السادة بين القوم، واذا (باللجم) للفرس الجامحة تعود ثانية ليوصف بها العراقي المعاصر وقد قيدت حرياته فهو ذليل. كما نحس بطاقة هذا التعبير (تقحم لعنت) وقبل ان يذهب ذهن متلقيه الى صورة المعارك القديمة يبادره الشاعر باستعمال القرينة مما يكشف حداثة المعنى بلفظ (ازيز الرصاص) واذا المعاني القديمة للالفاظ تلقي بظلالها وثقلها ودلالاتها على لغة الشاعر وتدخل في نسيجه الجديد.
ومثل ذلك قوله مصورا تضحيات الجيل الجديد في العراق:

يقرون جائعة البلاد نفوسهم فلها لحوم منهم وعظام
ويرون ضيفهم الكرامة تزدري والحق يغضب والديار تضام
ونحس بلفظة (يقرون) شيئا من الغريب القديم، لكن استخدام الشاعر له استخداما حديثا خفف من قدمه ووضح معناه فالقرى عند الشباب الجديد بذل نفوسهم ودمائهم في سبيل حرية الوطن والمواطنين، وكان العربي يقري ضيفه، اما الضيف هنا فقد صار (الكرامة) و (الحق) و (الديار).
ونكتفي بالتمثيل لهذه الظاهرة، فننتقل الى ظاهرة اخرى تشير الى ثراء الشاعر اللغوي واقتداره. فالجواهري يحسن العثور على اللفظة (الثرية) والحية ذات الطاقة والاشعاع، بحيث تزيد من غنى البيت وتلقي ظلالها على نسيجه. يقول:

وصديقك القمر المدل بلطفه نشوان يصحو تارة ويغام
فلفظة (نشوان) وسعت من افق المعنى، فاذا بالصحو والغمام ليس من حركة الانواء والرياح، وليس من اختيار القمر الواعي فيصحو تارة وينام، وانما من هذه النشوة التي انتابته لصداقته لك. وكأن هذه اللفظة قد ربطت بين صورة القمر وحركته.

ويقول الشاعر:

لكن بي جنفا عن وعي فلسفة^{*} تقضي بأن البرايا صنفت رتبا
فلقد جاءت (جنفا) - على شيء من غرابتها - وقد وضعها السياق في معناها
الواضح، وكأن الشاعر اختارها وحدها، فلا يصلح للمعنى (بعدا) أو
(انحرافا) أو (كرها) أو (ضيقا) أو (نفورا) أو غيرها.

ومن اختيار الشاعر الدقيق، قوله يصف الدكتور طه حسين:

ويسامر الدنيا فكل ضميمة فيها ندى من ثناه وسمر
اختار الشاعر كلمة (يسامر) لتلقي بظلالها على كل شيء في هذا الكون (الدنيا،
الورود المنداة) (السمر)، ولعل كلمة (يسامر) أكثر وقوعا وملاءمة للدكتور طه
حسين بعمقه وفكره، وقدره، ترى لو اختار الشاعر لفظا آخر مثل (يحاكي) أو
(يروى) أو (يحدث) وحتى (يناغي) لترك هذا الانطباع الجميل في نفس قارئه؟

وكما تشيع في شعر الجواهري هذه الظواهر الايجابية في لغته، فأننا
نلمس ظواهر سلبية أيضا. وسنشير الى ظاهرتين اثنتين مكتفين بهما.

الاولى - ان الشاعر يفشل في استخدام اللفظة القاموسية القديمة
استخداما حديثا في بعض الاحيان. واللفظة الغريبة القديمة اذا لم يستطع
الشاعر ازالة غبارها، ووضعها في مكانها الدقيق بحيث تكشف عن طاقاتها
المعطلة القرينة الذكية اصبحت هذه اللفظة عبئا ثقيلا باردا على المعنى، ووقفت
جدارا خشنا امام تصور القارئ ومن ثم متابعة الشاعر والتعاطف معه .
يقول الجواهري.

ويا ليت بلواك قب الصدور ولعس الشفاه وبيض الطلى
(وقب الصدور) و(لعس الشفاه) و(بيض الطلى) صفات للمرأة واعضاؤها؛
لكنها استعمالات قديمة لم يزد الشاعر عليها شيئا فجاءت دون ان يقيم بينها
ما يوحي بجدهتها، او تفجير طاقاتها. ومن هذا القاموس الغريب قوله:

يروح ينفج عن حضنه بدعوى من الكلم النافر
ويكشف عن محرب حارد فيطوي على خائف حائر
افي الغنم اشجع من قسور وفي الغرم اجبن من صافر
والالفاظ (ينفج) (محرب) (حارد) (قسور) (صافر) ظلت في استعمالها القديم
وزادها عقما استعمال الشاعر لها، فلم يبعث فيها حياة او طاقة. ألم تجيء
كلمة (صافر) في القديم بأجمل مما جاءت عند الجواهري حين قالت غزالة
الخارجية تخاطب الحجاج:

أسد علي وفي الحروب نعمة ريداء تهرب من صفير الصافر
ومن هنا نفهم لماذا تجيء دواوين الجواهري وهي تحمل في اسفل الصفحات
شرحاً لبعض الكلمات الحوشية والقاموسية. وتزيد هذه الشروح والتوضيحات
كلما تقدم الزمن وبعد ما بين القارئ المعاصر وهذه الالفاظ القديمة.

والظاهرة السلبية الثانية التي نشير اليها في هذا الموضع، كثرة المترادفات في لغة الشاعر. ولعلها اثر من آثار الكلاسية حين يرصد الشاعر جزئيات الحديث ويعنى بالتفاصيل ويذكر مترادفات اللفظة حتى لا يترك مجالا للسؤال او الاستفسار. يقول الجواهري: ١٥٨

ومشت في زحمة الموت على قدم لم تخش ميلا والتواء
ويقول: واذا الطاغوت في اعراسه يملا الدنيا نحيبا ويكاء
ويقول: فحملت البعث باليمنى لهم وعلى اليسرى هباء ورخاء
ويقول :

ينشدون الناس احرارا وهم

ملأوا البيت عبيدا واماء

ان الفرق ليس كبيرا جدا ما بين (الميل) و(الالتواء) وما بين (النحيب) و(البكاء) او بين (الهناء) و(الرخاء) او (العبيد) و(الاماء). واذا كان الشاعر يظن ان ذلك يعطى قارئه دلالة على ثرائه اللغوي وتمرسه بالمفردات، فانه يخسر قضية هامة وهي تشتت الصورة في ذهن متلقيها، بمعنى ان المفردة الواحدة اذا ما اضيفت الى ما يشابهها في المعنى، فان تركيز الصورة وتكثيفها يضيع كما يضيع معها عنصر المفاجأة الذي تحدثه العلاقة ما بين اللفظة واللفظة، فاذا ما جاءت هذه المترادفات قبل القافية كانت اساءتها للشاعر اشد وواقع، ذلك ان القافية هي (المحطة) الاخيرة في البيت العربي لتكامل المعنى، فاذا ما مر القارئ بمثلتها في المعنى واكمل في ذهنه ما يريده الشاعر، فانه يحس ان هذا الشاعر يلهو ويعبث بأحاسيسه ليس غير.

ويبقى ان نشير الى ان اقتدار الشاعر الجواهري من لغته قد دفعه احيانا الى الخروج على المؤلف اللغوي، لا في استعمال المفردة وانما في صحة التراكيب والاشتقاق والقياس والتصريف، لكننا لم نجد لهذه الظاهرة - وهي ليست كبيرة - ما اغنى الشاعر به قصيدته او معناه، او دفعه عمق المعنى، او قوة التخيل الى هذا الخروج على المؤلف، ولذا لا نجد ما يبرر بحث الظاهرة والاستشهاد لها. ١٥٩

(٨)

رابعا - العناية باللوحة:

شعر الجواهري في مرحلة نضجه الفني لا تنقصه الصور على العكس من فترة البدايات الاولى للشاعر. ولعل بروز هذه الظاهرة، متأخرة، مما يثير الدهشة في نسيج شاعر ابتدا محتذيا ومقلدا للتيار الكلاسي القديم.

وأول ما نلاحظه في صورة الجواهري، انها تأتي من منطقة الوعي التام،

(١٥٨) من قصيدة (ستالينغراد) ، انظر المجموعة الكاملة ج ٢ ص ٦٧ .

(١٥٩) للاستفادة ، ينظر كتاب ابراهيم السامرائي (لغة الشعر بين جيلين) فقد تناول هذه الظاهرة وسجلها . ص ١٢٥ - ١٢٦ .

بمعنى ان المنطق يتحكم بالصورة ويحدد نطاقها قبل ان يسرقها الخيال كلية فتقع في الغموض.

يقول الشاعر يصف اخاه القتيل:

وربنت خدا بماء الشباب يرف كما نور البرعم
ان التشبيه بسيط وواضح ما بين (خدا يرف بماء الشباب) و (يرف كما نور
البرعم) وقد جمعت بينهما الاداة (كما) ، وكل صورة منهما خيالها بصري، اذ
استعار الشاعر للخد صفة الرفيف، واستعار للبرعم صفة التنور، وعلى هذا
تجري صور الشاعر:

يا مصر تستبقي الدهور وتعثر والنيل يزخر والمسلة تزه
(الدهور تستبقي وتعثر) و (المسلة تزه) استعارتان واضحتان في كل منهما
مفاجأة جميلة. الا ان الملاحظ في اغلب صور الشاعر ان الصورة لا تتعدى
تشبيه المحسوس بالمحسوس:

هذا الصعيد مشى عليه مواكب للدهر مثقلة الخطى تتبخر
(مواكب الدهر تمشي). ان الشاعر يضيق بالمعنويات كثيرا، لانها لا تحقق له
محسوسات في واقعه، فهو يقول عن (الخلود) مثلا «اني اتمنى ان يتحقق
الخلود المادي المحسوس»^{١٦٠} هل هذه الظاهرة هي الطاغية على صور
الجواهري؟

الواقع من خلال قصائده نجد شيئا من استعارة المعنوي للمادي.

وتمورت حبات رملك بينها رفق الدهور وعنفها يتمور
فاذا كانت (تمورت حبات الرمل) من النوع الاول فان (رفق الدهور) و (عنفها)
ليس من هذا النوع. ولعل اجود صور الشاعر حين يخلط الاثنين فيوفق في
استخدام صور المعنوي والمادي باقامة علاقات متبادلة بينهما.

هذا الشباب ومن سنائك رفيفه مجد البلاد به يرف ذوائبا
لقد ابتدأت الصورة باضافة (السنا) لـ (المخاطب)، ثم باضافة (الرفيف) للسنا
ثم اضافة (الرفيف) مرة اخرى لمجد البلاد. ولعلنا نحس هذا التداخل والتقاط
الصور ما يضفي على نسيج القصيدة العام جمالا وحيوية، اضافة الى تحريك
خيال القارئ ومشاعره، ولعل من ابرز خصائص الصورة الشعرية انها
«تتشكل الانسان من التجريدات وترجعه باستمرار الى امكانيات الاحساس
بالحياة بطريقة معقولة»^{١٦١}.

(١٦٠) الجواهري يكشف وثائقه كاملة - مجلة الكلمة - العدد الثاني (اذار) ١٩٧٧ .

(١٦١)

لكن الشاعر، على ما يبدو، لا يترك لهذا التداخل والاشتباك في الصور يأخذ مجراه في قصائده، خوفا من مغبة اطلاق عنان الخيال ليتحكم بالصور، لذلك سرعان ما يتدخل العقل الواعي ليضع الامور في نصابها ويعطي الصور علاقاتها المنطقية المعقولة. يقول الشاعر عن هذه الحالة «عندما ادخل اي موضوع تجيش نفسي جيشانا فظيعا متراكما متشابكا، فانا امين في خلع هذا التشابك في كل قصيدة دون تخطيط او تصميم»^{١٦٢}، لذلك تبرز بوضوح عملية «التنظيم الصناعي التام الواعي» عند الشاعر، فاذا به معني بتفصيل الصورة، لا يتركها مختصرة مركزة تثير احياءاتها في المتلقي. ان الشاعر يؤكد هذه الحالة «.. اقف عندها طويلا فلا احب ان تروح (تهرب) مني ولا اريد ان يبقى منها شيء، احس بألم نفسي اذا بقي منها شيء. اني لا انتقل من صورة الى اخرى قبل ان انتهي من الاولى لاني اشعر اني اذا تركت صورة تروح مني»^{١٦٣}

ومن هنا تجيء تفاصيل الصورة وعلاقاتها:

وذكا به وهج الاباء فرده وقد ا يشب كما تشب النار
وهج الاباء (ذكا) ثم هذا الوهج (رده وقد ا) وهذا الوقد (يشب) مثلما (تشب النار). واكثر من ذلك:

والمجد ان يحميك مجدك وحده في الناس لا شرط ولا انصار
والمجد ان تهدي حياتك كلها في الناس لا برم ولا إقتار
فاذا كانت صورة (مجدك يحميك) مكثفة مختصرة، فان الشاعر يتدخل بوعيه ليضيف اليها (وحده) (لا شرط، لا انصار) واذا كانت صورة (تهدي حياتك) قد احكمها الخيال فان وعي الشاعر يتدخل ليزيد التفاصيل (كلها، لا برم، لا إقتار).

ان هذا التفصيل في الصورة ويزور العنصر الواعي في اقامتها قد يكون من خصائص العقل الكلاسي وعمله، أليس «العقل الكامل يأبى كل تطرف»^{١٦٤}، وان (الخيال هو الجانب الخادع في النفس، الذي يقود الى الخطأ والزلل كما يقول باسكال)^{١٦٥}

لكن هذه التفاصيل اذا ما تجمعت وتطورت وتلاحمت فيما بينها برباط يشد الصور وينسقها، فانها تتحول الى لوحة غنية تثري القصيدة وترفع من مستواها الفني. والجواهري يفعل ذلك احيانا في شعره:

(١٦٢) مجلة الكلمة - بغداد . العدد الثاني . اذار ١٩٧٢ ص ٤٦ .

(١٦٣) المصدر السابق ص ٤٧ .

(١٦٤) الرومانتيكية - محمد غنيمي هلال ص ٥ .

(١٦٥) المصدر السابق ص ٤ .

اتعلم ام انت لا تعلم بأن جراح الشهيد فم
فم ليس كالدعي قوله وليس كأخر يسترحم
يصيح على المدقعين الجياع اريقوا دماءكم تطعموا
ويهتف بالنفر المهطعين اهينوا لئامكم تكرموا

والملاحظ على هذه اللوحة ان مركز التداعي فيها صورة (جراح الشهيد التي تحولت الى فم) كما نلاحظ ان هذا التداعي جاء محكما وترك تأثيره على الاشياء بعموميتها فأحدث هذا التأثير الشعري. ١٦٦

واجمل من هذه اللوحة قوله:

بغداد كان المجد عندك قينة تلهو وعودا يستحث الضاربا
وزقاق خمر تستجد مساحبا وهشيم ريحان يذرى جانبا
والجسر تمنحه العيون من المها في الناسبين وشائجا ومناسبا

(فبغداد) كانت هي نقطة تداعي الصور عند الشاعر، تاريخها ومجدها وحضارتها وترفها كلها صدرت من هذه النقطة وانثالت الصور وتفصيلاتها.

وقد تأخذ اللوحة اوسع المدى في قصيدة الشاعر حتى تتجاوز الابيات القليلة الى تشكيل مقطع بكامله، تعمل فيه اللغة عملها وتلتحم الصورة بالصورة وتتولد الفكرة من الفكرة وترش الحركة وتوزع العواطف توزيعا جميلا، وتأخذ هذه الصور بعضها ببعض حتى ينتهي مقطع القصيدة:

أنبيك عن شر الطفام نكاية بالمؤثرين ضميرهم والواجبا
لقد ابتلوا بي صاعقا متلهبا وقد ابتليت بهم جهاما كاذبا
حشدوا علي المغريات مسيلة صغر العاب الارذلين رغائبا
ويترك الخلوات تمشخ عندها تلح الرقاب من الظباء ثغابا
ظنا بأن يدي تمد لتشتري سقط المتاع وانا ابيع مواهبا
وبأن يروح وراء ظهري موطن اسمنت نحرا عنده وثرابا
حتى اذا عجموا قناة مرة شوكاء تدمي من اتاهها حاطبا
واستياسوا منها ومن متخشب عننا كصل الرمل ينفخ غاضبا
حتى اذا الجندي شد حزامه ورأى الفضيلة ان يظل محاربا
حشدوا عليه الجوع ينشب نابه في جلد ارقط لا يبالي ناشبا
يتبجحون بأن موجا طاغيا سدوا عليه منافذا ومساربا
كذبوا فملء فم الزمان قصائدي ابدا تجوب مشارقا ومغازبا

(١٦٦) لتوضيح هذا المفهوم The use of association

في القصيدة ينظر : M. Boulton, The Anatomy of Poetry, PP : 117-118.

تستل من اظفارهم وتحط من اقدارهم وتثل مجدا كاذبا
انا حتفهم ألج البيوت عليهم اغري الوليد بشتهم والحاجبا ١٦٧

... وتستمر اللوحة حتى تصل نهايتها بعد اربعة وعشرين بيتا لتبدأ لوحة ثانية. ان العناصر الاساسية لهذه اللوحة ثلاثة:

العنصر الاول - شر الطغام (رجال الحكم)، وهو نقطة التداعي والخط الافقي من اللوحة.

العنصر الثاني - الشاعر وهو الخط الموازي للخط الأول في اللوحة.

العنصر الثالث - حركة التناقض المستمرة بين الخطين.

لقد استخدم الشاعر مجموعة من الأدوات والمواد لرسم هذه اللوحة. أولها استعمال الشاعر (الحال) استعمالا ذكيا يلتقطه ليتم به الخطوط الداخلية والتفصيلية من ذلك (صاعقا. جهاما. مسيلة. مائثا. عنتا). ومن الأدوات التي استخدمها لاحداث التناظر في المعاني والصور هذا الطباق (صاعقا متلهبا - جهاما كاذبا) (الظباء - ثعالب) (تشتري - تببيع) (سقط المتاع - مواهب) (مشارقا - مغاربا)، ان الطباق لم يستعمله الشاعر باعتباره حلية لزخرفة القصيدة وانما قام الطباق بدور اساسي في الصور التي جاءت معبرة عن التناقض الحاد بين العنصر الأول والعنصر الثاني في اللوحة.

أما الافعال فقد قامت بالقسط الأوفر من الحركة ولنلاحظ هذا البيت:

تستل من اظفارهم وتحط من اقدارهم وتثل مجدا كاذبا

فالافعال الثلاثة فيه، لحقت الشدة احد حروفها فقامت بهذه النبرة القوية المعبرة عن الرد النفسي للشاعر، فضلا عما قام به جناس الفعلين (تستل وتثل).

ولعل أجمل افعال اللوحة (اليج) و(اغري) فقد انتقاهما الشاعر مضارعين للدلالة على الاستمرارية والمعاصرة، ولعل هذين الفعلين يمكنان القارئ من تصور الشاعر وهو يهاجم هؤلاء الحكام في بيوتهم والجا عليهم دون استئذان، وما يحدثه ذلك فيهم من رعب واضطراب دون أن يتمكنوا من رد صوت قصائده التي تدخل عليهم بعنف.

اما الفعل (اغري) فلا يمكن أن يقوم مكانه فعل آخر والا لفسدت الصورة. ان الشاعر يتعامل مع (غلام) فهو يغريه ويلاعبه، لا يلقي عليه محاضرة في الوعي الطبقي أو درسا في الوطنية. ان الاغراء عملية يتقنها

١٦٧- من قصيدته (الوتري) انظرها (المجموعة الشعرية الكاملة) ج ١ ص ٨٩ .

الشاعر فيما يبدو، يغري النشء الجديد في العراق، كما يغري حجاب هؤلاء المتسلطين بشتمهم ومهاجمتهم.

وقد استخدم الشاعر مجموعة من الادوات للحام الخطوط التفصيلية والحركة كلها بقاع اللوحة، من جملتها (الواو) العاطفة و(حتى) و(الباء) و(لقد) ولعل اجمل هذه الادوات استخدام الفعل (ظنا) بعد ابيات ثلاثة ليرسم صورة أخرى بعدها.

ويمكننا ان نلخص عملية تركيب لوحة الجواهري وتدرجه في رسمها في ثلاث سمات نلخصها في لوحاته الجياد:

١ - اختيار نقطة تداعي معينة تمثل بؤرة اللوحة وعمقها البعيد، تحتشد فيها احساسيس الشاعر وخياله فتجيء مركزة في مطلع اللوحة عادة، كما في اختياره (صورة بغداد) في العصر العباسي، وكما في اللوحة الاولى من قصيدته الشهيرة (يوم التتويج)^{١٦٨} التي قالها في مناسبة تتويج فيصل الثاني، وقد استغرقه (ربيع) (المناسبة) و (ربيع) عمر الملك، فاتخذ من (الربيع) بؤرة اللوحة قائلاً في أول بيت من القصيدة:

ته يا ربيع بزهرك العطر الندي وبصنوك الزاهي ربيع المولد

٢ - ثم تجيء حركة التصاعد بعد نقطة التداعي، فاذا بالتفاصيل تقوم بعملية حشد كبيرة تدل على هذه الحركة اولا، ثم تتشكل مادة اللوحة وجسمها ثانياً بمجموعة من الصور الصغيرة والالوان والاضواء واختيار (الافعال) و(الاحوال) في توزيعات وتشابك دون تكديس.

٣ - والعنصر الثالث وهو الذي يكون مع نقطة التداعي هيكل اللوحة العام. ونعني به عنصر التضاد، او الصراع. قد يمثل الشاعر أحد طرفي هذا التضاد كما مر بنا في قصيدته (الوئري)، او أن يضيف الشاعر على العناصر الخارجية حركة تضاد وتناقض بقصد اظهار قوة الحركة، والفات النظر، وادهاش القارئ، واحداث الروعة كالذي جاءت عليه اللوحة الاولى في (يوم التتويج) فقد احدث التضاد بين (الربيع) في الطبيعة، والربيع (الملك) فقال بعد البيت الاول مباشرة:

عريان من نجم الربى المتوقد	باه السما ونجومها بمشعشع
بيض الايادي للغمام الاسود	واثب بما غمر البطاح من الشذا
لق السنا وجلال هذا المنتدى	ارها جمال الارض في هذا الندى

(١٦٨) انظر القصيدة في (شعراء العراق المعاصرون) غازي عبد الحميد الكنين ج ١ - بغداد ١٩٥٧ ص ٥٠

والبس لزرقتها البهية خضرة هي من شعار ولاية عهد محمد
 فاذا زهت بمجرها فانهذ لها بمجر سؤدد هاشم والمختبر
 واذا رمتك بفرقد فتحدها من طلعة الملك الاغر بفرقد

ان اللوحة ظاهرة ملحوظة في شعر الجواهري، الا أن الملاحظ ايضا ان
 احتشاد الشاعر لخلق اللوحات الجميلة لا يتوافر دائما، فقد نزع احيانا على
 لوحات لها قسط وافر من الرداءة والعقم والبرودة، فلن نجد فيها سوى اصداء
 لصوت الشاعر الواعظ والألفاظ قاموسية ماتت منذ مئات السنين، ونقرأ بعد
 ذلك نثرا باردا ينهض اعياء ليلحق بالقافية:

سيري الذين تدثروا وتزملوا وتجليبوا
 وتحديثوا نذرا كـمعـزة بجذب تحلب
 وتنادروا. هما كما ناغى جنيدب جندب
 خطواتهم وشفاهم ورؤوسهم تترتب
 نسقا كما الأجر صففه صناع مدرب
 ان الحياة سريعة وجريئة لا تغلب^{١٦٩}

صور خاصة -

ان تأمل شعر الجواهري منذ بدايته حتى منتصف الخمسينيات أوصلنا
 الى أن هناك بعض الصور ظلت قابضة في منطقة اللاوعي عند الشاعر، تبرز الى
 السطح متشكلة عبر خياله في كل مناسبة موائمة. من تلك الصور المتكررة
 صورة (الدم) وهي من أكثر الصور بروزا عند الجواهري. ومثلها صورة
 (الماء) وأقل منهما صورة (الشجر) ثم صورة رابعة هي صورة (الافق)
 وخامسة صورة (الشهيد). وسنكتفي بتتبع صورة (الدم) لشيوعها في قصائد
 الشاعر أولا ولأنها أكثر ارتباطا بفترة نضجه الفني ثانيا.

ان ما يقوله (ستيفن اولمان) عن الصورة المتكررة عند الاديب من أنها
 (ترتد الى بعض التجارب الشخصية المؤلمة التي لا يستطيع الكاتب التخلص
 منها)^{١٧٠} يكاد يشخص حالة الجواهري تماما. فلقد عاصر الشاعر جملة من
 احداث الوطن سالت فيها الدماء. مذ كان صبيا شهد تمرد مدينته ضد
 العثمانيين ثم الانكليز، ثم ثورة العشرين، ثم في بغداد شاهد احداث الوطن كله
 من انقلابات عسكرية ومظاهرات كانت الدماء فيها تسيل الى ان سقط اخوه
 مخرجاً بدمه في احداث الوثبة عام ١٩٤٨ ولس دمائه بيديه وهي تنزف.

(١٦٩) من قصيدة « أم تجد ونلعب » . المجموعة الكاملة ج ٢ ص ٢٧ .

(١٧٠) انظر (الاسلوب والشخصية) ستيفن اولمان - ترجمة جابر عصفور . المجلة ، اغسطس العدد

١٧٦ ص ٤٨ .

وهكذا تكدست صور (الدم) في أعماق الشاعر عشرات السنين وعبرت منطقة الوعي الى اللاوعي واستقرت. ولكن كيف خرجت هذه الصورة الى حرفية الشعر واستخدمت في النسيج؟

إذا حاولنا رصدها من البداية تطالعنا الصورة الاولى في ثورة العشرين:

ادبرت كؤوس من دماء بريئة عليها من الدمع المذال دموع^{١٧١}
ليس فيها سوى التقليد، ولعلها تعقد حيويتها وتسقط في الجمود حين يحاول
الشاعر ان يجمع بين (الدمع) و(الدم) في صورة كأس على هذا النحو (دمع فوق
الدم).

ثم يتخذ الدم صفة التشخيص فهو ذو حركة وفاعلية وصفاته معظمها
حسية، وما يشبه به حسي ايضا:

إذا لم ترضه منها سطور تولت محوها فيها الدماء^{١٧٢}
وتتكس صورة الدم الفاعل:

ان هذا الصراع - يا دم - بين الشعب والظلم قد اطلت الصراع^{١٧٣}
وفي هذه الصورة ملمح ذكي يدركه المتلقي بتداعي المعاني في الذهن. لا سيما
وان الاستعارة العادية تكون قد أخذت مكانها عند المتلقي، فان الشاعر يرمي
الى أن الصراع موجود في الدم الذي بيده تقرير النهاية المحتومة، بمعنى ان الدم
في اعماق المتصارعين (الشعب - الظلم) لم تتحرك هذه الدماء بالقدر الكافي
لينتهي هذا الصراع.

وتتكرر صور الدم الفاعل، واغلبها يستعمل الدم استعمالا حقيقيا:

وقد تسيل دماء جمّة هدرا وقد يقدر من دون الدماء دم^{١٧٤}

.....

ولو كدميهما سالت دماء محرمة لما رأت انقلابا^{١٧٥}

وقد يدخل على الاستعمال الحقيقي اضافة تمنح الصورة شيئا من الحيوية كما
في قوله:

دم الاخوين في الكفنين يغلي خطاب لو وعى قوم خطابا

ان (غليان الدم) صورة تقليدية موروثة لا جديد فيها، الا أن استعمال لفظ
(الكفنين) والحاق حركتهما بالخطاب منح الصورة قسما من الحيوية.

(١٧١) الديوان ١٩٢٨ ص ٥٢ .

(١٧٢) الديوان ١٩٣٥ ص ٩٢ .

(١٧٣) الديوان ١٩٣٥ ص ٩٩ .

(١٧٤) الديوان ١٩٣٥ ص ١٣٢ .

(١٧٥) المصدر السابق ١٣٦ .

وأوصاف الدم كثيرة (المهدور) (المطلول) (المحرم) (العربي) (الضائع)
(المعق)... الخ.

وحين يتقدم الشاعر نحو النضج تختفي تلك الاوصاف، وتأخذ صورة
الدم علاقات جديدة استعارة وتشبيها، وان كان المظهر العقلي واضحا. يقول
من قصيدة (الوترى):

غادي الحيا تلك القبور وان غدت بالناضحات من الدماء عواشبا^{١٧٦}

ان (الدم) يتوسط العلاقة الدقيقة التي يريد الشاعر اقامتها ما بين (القبور)
و(ازدهار القبور)، فلا يجد سوى الدم عشبا ينبت فوق تلك القبور. وصورة
(الدمع المعشب) أكثر غنى من صورة (القبور المعشبة بالخضرة نتيجة سقيها
بالدم). ان هذه الصورة جاءت بعد تطور في خيال الشاعر من صورة سبقتها
بسنوات حيث اراد المعنى الثاني حين ترتوي الأرض بالدم فتخضر:

الأرض بالدم ترتوي عن دمنة وتمجه عن روضة معطار^{١٧٧}

وتبرز قصيدة الشاعر المعروفة (اتعلم ام انت لا تعلم)^{١٧٨} في هذا الموضع بين
كل قصائده تحمل اسماء الدم وملامحه وصفاته ورائحته وحركته وتشكله
حتى يمكننا ان نسميها (قصيدة الدم) كتبها الشاعر على اثر مقتل اخيه
ومعايشته لتجربة نزفه حتى الموت. لقد تكررت لفظة (الدم) وحدها خمس عشرة
مرة في هذه القصيدة، وأكثر من ذلك نرى الشاعر - دون ان يعي - وقد رش
حرفي (الدال) و (الميم) على كل اسطر القصيدة. يبدأها الشاعر بهذه الصورة
المتشكلة من عنصري (الجرح والدم).

اتعلم أم انت لا تعلم بأن جراح الشهيد فم
فم ليس كالداعي قوله وليس كآخر يسترحم
يصيح على المدفعين الجياح اريقوا دمباءكم تطعموا

لقد أقام الشاعر علاقة جديدة بين (الجرح - وقد اتخذ شكل الفم المنادي)
وبين (الدم - عصب حياة هؤلاء الناس المستذلين). ان هذه العلاقة لم تأت من
منطقة الوعي هذه المرة، اذا ابتدأ عنصر الابداع يتدخل ليخلق الصورة،
وتجيء بعدها هذه الصورة العجيبة:

ارى افقا بنجيع الدماء تنور واختفت الانجم
وحبلا من الارض يرقى به كما قذف الصاعد السلم

(١٧٦) المجموعة الكاملة ج ١ ص ٩١ .

(١٧٧) المصدر نفسه ج ٢ ص ٢٧ .

(١٧٨) المصدر نفسه ج ١ ص ٢١١ .

مرة أخرى تخلص الصورة من التحكم العقلي ويبدأ عنصر التخيل القوي يأخذ مجراه الى النسيج، فاذا بالافق قد (تنور بالدم) و (اختفت الانجم). انها صورة الدم وقد غطى الوجود كله بعد ان غطى ارض الشاعر ووعيه، فلم تبقى الا ان تندفع صور اللاوعي.. وهكذا يلف الدم الكون امام الشاعر وقد اضاءت حمرة سواد الليل ونورته وارتبطت الارض بالسماء بهذا الحبل الدموي العجيب.

واذا كان الشاعر قد انهى قصيدته بكلمة الدم دون ان يعي فقال:

اسالت ثراك دموع الشباب ونور منك الضريح الدم
فان تحكم الوعي بالصور، يعود مرة ثانية، في قصيدة اخرى تعقب تلك القصيدة فاذا (الدم) يأخذ صورة الوسام:
حملوا الرصاص على الصدور وأوغلوا

فعلى الصدور من الدماء وسام ١٧٩
عاد الشاعر يصف الدم بالحسوس، ويعطيه صفة (الثابت). ولا يقتنع الشاعر بهذه الصورة نهاية للدم فيقدمه في علاقة مثيرة بين (الحياة والدم):

فالشكل والعيش السوي سوية ودم الضحايا والحياة توأم ١٨٠
وهنا تتشابك الصور. المعنوي بالمادي. والمفاجأة تجيء من تصور (الحياة) بمعنويتها و (دم الضحايا) بماديته وقد اتخذ شكل التوأم لا ينفصلان في علاقة جدلية: ان الحياة تبعث حين تسيل دماء الضحايا في ترابط عضوي. ولعل هذه أجمل صور الجواهري الشعرية في هذا المجال.

(٩)

يهما أخيرا ان نتبين مكانة الجواهري ونشخص موقعه في الاتجاه الكلاسي، بعد أن استعرضنا شعره بالدرس والتحليل في مراحل الفنية الثلاثة. لقد وجدنا الشاعر في مطلع حياته يحفظ القديم ويتمسك به، ويتعامل معه احتذاء ومحاكاة وصنعة تبلغ حدود التقديس في الصور والتراكيب والاوزان والقوافي، وفي فهمه للشعر. الانفعال العاطفي يرتد الى المخزون الثقافي عنده وقلمًا يستخدم تخيله. والمؤثر عام سواء أكان شخصا أم طبيعة، والانفصام قائم ما بين المؤثر والشاعر.

وجدنا الشاعر يلهج بالحكمة وهو ابن العشرين، واذا بهذه العقلانية

(١٧٩) من قصيدة (يوم الشهيد) . انظر المجموعة الكاملة ج ١ ص ١٨٤ .
(١٨٠) القصيدة نفسها . وقد كتبها الشاعر بمناسبة مرور أربعين يوما على استشهاد اخيه .

تلقي آثارها على نسيج الشاعر وعقله، فهو معني بالتفاصيل والجزئيات يحصيها ويعدّها، وإن تراكمت الصور وتكدست. كل تلك الملامح تصنف الشاعر في صفوف الاتجاه الكلاسي. وهو حريص على هذا الانتساب فنماذجه الحية كانت متمثلة في الرصافي والزهاوي والشبيبي وشوقي «... كانت أول مطامحي.. أن أكون مثل الشبيبي... وانتقلت بطموحي خارج النجف، أريد أن أكون مثل الرصافي وأحسن منه، ثم مثل شوقي وأحسن منه: الرصافي لشهرته، وشوقي كشعر لفنه»^{١٨١} تلك كانت البداية.

ثم جاءت سنوات الثلاثينيات، فإذا نحن نلمس اضطرابا عنيفا في قيم الشاعر ومواقفه وأحاسيسه، ونحس بانكسار حاد في منظور الخصائص الكلاسيكية:

١ - الحكمة من خلال مثالية القيم تحولت الى انانية وتفرد شخصي ونظرة الى الواقع من خلال منفعة ذاتية أحيانا.

٢ - الموقف الاخلاقي وتمثله بالبحث عن الحقيقة، وتصوير الجمال والكمال في الوجود والاخلاق، تحول الى موقف متمرد على قيم المجتمع ومواصفاتها الاخلاقية. فالشاعر في مجموعة من قصائده (جربيني وامثالها) يكشف لأول مرة في الشعر العراقي عن أحاسيس ومشاعر جنسية ملتعبة، مصورا دعوة ابيقورية واضحة لارتشاف الملذات والتعبير عنها، والانغماس في الجانب المظلم من واقع مجتمعه.

٣ - وكان نتيجة ذلك أن نظرتة (للمثال) قد اهتزت، فإذا بظاهرة احتذاء نموذج القصيدة التقليدي تخف، ونلمس في قصائده الجديدة بعدا عن النموذج، ونثرية بارزة وانحدارا في الصور القليلة وركة ومباشرة في استعمال اللغة. على الرغم من بقاء الشاعر مخلصا في نظرتة للاتجاه الكلاسي، سواء في احتذاء قصائد معاصريه وتقليدهم، او في حرصه على اثباته بعض قصائد المرحلة الاولى في ديوان المرحلة الثانية.

لقد كانت فترة الاضطراب ليست في افكار الشاعر فحسب، وإنما في حرفيته وفنه ايضا. ولقد كان من الممكن جدا أن يتطور الجواهري انطلاقا من تعامله مع المرأة والحب وفي تلمس اللذة والحسية الى شاعر رومانسي ينظر الى الوجود من خلال عالمه الذاتي واحزان مثاليته المحطمة. او يسقط في وحل المباشرة وشارك الشعارات السياسية وتضمحل خبرته وبذلك ينتهي شاعرا سياسيا رديئا يقلد الرصافي في أحسن الأحوال.

تلقي آثارها على نسيج الشاعر وعقله، فهو معني بالتفاصيل والجزئيات يحصيها ويعدّها، وان تراكمت الصور وتكدست. كل تلك الملامح تصنف الشاعر في صفوف الاتجاه الكلاسي. وهو حريص على هذا الانتساب فنماذجه الحية كانت متمثلة في الرصافي والزهاوي والشبيبي وشوقي «... كانت أول مطامحي.. ان أكون مثل الشبيبي... وانتقلت بطموحي خارج النجف، اريد أن أكون مثل الرصافي واحسن منه، ثم مثل شوقي واحسن منه: الرصافي لشهرته، وشوقي كشعر لفنه»^{١٨١} تلك كانت البداية.

ثم جاءت سنوات الثلاثينيات، فاذا نحن نلمس اضطرابا عنيفا في قيم الشاعر ومواقفه وأحاسيسه، ونحس بانكسار حاد في منظور الخصائص الكلاسيكية:

١ - الحكمة من خلال مثالية القيم تحولت الى انانية وتفرد شخصي ونظرة الى الواقع من خلال منفعة ذاتية احيانا.

٢ - الموقف الاخلاقي وتمثله بالبحث عن الحقيقة، وتصوير الجمال والكمال في الوجود والاخلاق، تحول الى موقف متمرد على قيم المجتمع ومواصفاتها الاخلاقية. فالشاعر في مجموعة من قصائده (جربيني وامثالها) يكشف لأول مرة في الشعر العراقي عن أحاسيس ومشاعر جنسية ملتبهة، مصورا دعوة ابيقورية واضحة لارتشاف الملذات والتعبير عنها، والانغماس في الجانب المظلم من واقع مجتمعه.

٣ - وكان نتيجة ذلك أن نظرتة (للمثال) قد اهتزت، فاذا بظاهرة احتذاء نموذج القصيدة التقليدي تخف، ونلمس في قصائده الجديدة بعدا عن النموذج، ونثرية بارزة وانحدارا في الصور القليلة وركّة ومباشرة في استعمال اللغة. على الرغم من بقاء الشاعر مخلصا في نظرتة للاتجاه الكلاسي، سواء في احتذاء قصائد معاصريه وتقليدهم، او في حرصه على اثباته بعض قصائد المرحلة الاولى في ديوان المرحلة الثانية.

لقد كانت فترة الاضطراب ليست في افكار الشاعر فحسب، وانما في حرفيته وفنه ايضا. ولقد كان من الممكن جدا أن يتطور الجواهري انطلاقا من تعامله مع المرأة والحب وفي تلمس اللذة والحسية الى شاعر رومانسي ينظر الى الوجود من خلال عالمه الذاتي واحزان مثاليته المحطمة. او يسقط في وحل المباشرة وشارك الشعارات السياسية وتضمحل خبرته وبذلك ينتهي شاعرا سياسيا رديئا يقلد الرصافي في أحسن الأحوال.

الا ان مجموعة من العوامل والظروف دفعت بالشاعر الى طريق النضج وركوب اخطر مغامرة يركبها شاعر كلاسي، ان يجمع بين حماس الشعر السياسي الذي يتطلب فكرا مباشرا ووضوحا يصل الى حد التقرير، وبين الغوص في الفن الذي يشد الشاعر الى الذات ويمنعه عن التمرد. من هذه العوامل ما كان خارجيا، فرض على الشاعر فرضا ومنها ما كان ذاتيا نابعا عن الشاعر. مثل استعداد الفطري للتمرد على ذاته احيانا وعلى اغراء الحكام السياسيين كثيرا، وشعوره المؤكد بأنه خلق شاعرا وليس شيئا آخر^{١٨٢}. ثم ادامة النظر في هذا التراث الضخم الذي امتلأت به روح الشاعر حتى وصل الى درجة امتلاكه. ومن ثم البدء باستصفائه وتخطي بعض نماذجه^{١٨٣}. ان اكثر من عشرين عاما، كانت، على ما يبدو، كافية لأن يهضم الجواهري التراث واستصفائه، ومن ثم التعامل معه ابتداء من الاربعينيات، لا من نافذة الاعجاب فحسب، وانما من نافذة النقد والاختيار، يفيد من هذا التراث باعتباره لقاحا يقع في روحه واعماقه، فيثريهما ويدفعهما الى التجديد والازدهار.

وفي مثل ذلك استطاع الجواهري ان يجمع ما بين عنف الاحداث وجمالية الفن. وان تتوحد في اعماقه وفي شعره ملامح تلك الشخصية التي كان يراها موزعة ما بين الرصافي الشاعر السياسي المتمرد، المبتعد عن روعة الفن وجمال الصور وعظمة النسيج، وبين شوقي الفنان المصور بريشة مقتدرة، والذي لا يستطيع التمرد على اوضاعه ليقف وسط غبار الاحداث.

لقد استطاع الجواهري في فترة نضجه ان يجمع ما بين ظاهرة التمرد والفن، أو بمعنى آخر بين السياسة والفن، فكان شعره ظاهرة مركبة اختلفت عن كل شعراء الاتجاه الكلاسي. لقد وصل شوقي بالتيار الكلاسي الى ذروته، لكن الجواهري بدأ بعده في محاولة تطوير هذا التيار الى كلاسية جديدة ميزنا خصائصها الفنية فوجدناها تكاد تجمع ما بين الاحساس القوي بالموروث وتقاليده الاجداد، ويقف وراء هذا الشعر الجديد يومىء اليه ويشير الى بعض قسماته، ولكن دون ان نستطيع القول أنه هو، ودون ان نستطيع هذا الموروث أن يكبل الشاعر فيمنع انطلاقه في حاضره ومعايشته لوجدانه. انه يرفده دائما، والشاعر يحسن الأخذ عن هذا التراث.

ان الجواهري على سبيل المثال يختلف عن الشاعر (عمر ابو ريشة) الذي طور جماليات الفن عند شوقي الى حدود غاية في الروعة والاقتدار، وافاد

(١٨٢) المصدر السابق ص ٣٥ ، ٤٩ .

(١٨٣) يؤكد الشاعر انه (خلاص) من تلك النماذج و(صفاها) بعوامل : المزاج والاتجاه ، والمطمح

(الفتي) . المصدر السابق ص ٦١ .

من قراءاته في الشعر الفرنسي فزادت فيه مقدرة ابداع الصور ونضوج عملية التخيل حتى وصل في نهاية الأمر الى ابواب الرمزية احيانا وغدت القصيدة عنده منظوية تحت اجنحة ثلاثة: الخيال واللون والنغم^{١٨٤}. ولعله يبذ الجواهري ويتخطاه في خلق الصور وتلوينها، لكن ابا ريشة لا يمتلك رؤية الجواهري في ربط الحاضر بالماضي لاستشراف المستقبل من خلال تعامل حي مع الموروث، والتنافس معه في اغلب الاحيان وبذلك يكتسب الجواهري أهمية متميزة في الشعر الحديث، لأن الشاعر مازال، وما زالت قصائده مرتبطة بالناس وبالواقع وبمقتربات الاحداث ولاسيما في الفترة التي شملها البحث حتى منتصف الخمسينيات.

ان ظاهرة الكلاسية الجديدة هذه، والتي تمثلت في شعر الجواهري لا نجدها متمثلة بخصائصها ومميزاتها عند غيره من الشعراء وان حاول منهم تقليده والسير على خطاه. لكنهم لا يرقون بالفن الى ما ارتقى اليه، ولأن رحلة التراث، كما نعتقد، رحلة مضنية، ولا سيما مع الشاعر الذي يمتلك قدرات الشعرية الحقة^{١٨٥}.

ان شاعرا مثل محمد صالح بحر العلوم مثلا، يكاد يشابه الجواهري في كثير من الظروف، خاض الاحداث كما خاضها الجواهري بل اعنف روحا وأصلب عقيدة وأكثر تضحية من الجواهري وأوضح فكرا منه، واندفع في الاربعينيات والخمسينيات خاصة الى الايديولوجية الماركسية، وعانى من السجون والملاحقة والتشريد طويلا. لكن ذلك كله لم يستطع ان يجعل منه شاعرا كالجواهري، ولم يستطع ان ينقذ قصيدته من كل المواقفات السيئة التي توافرت في شعره من مباشرة في التعبير وتسطيع المعاني وافترقاد الصور، حتى لقد بدت المنافسة واضحة في السنوات الأخيرة بين شعر بحر العلوم وعناوين الصحف اليومية، وكثيرا ما قارن المثقف العراقي ما بين الخبر في الصحيفة وكيف جاء في شعر الشاعر.

ولقد ابتدأ الشاعر هو الآخر من النجف ومن حلقات العلم فيها، وقطع الرحلة التي قطعها الجواهري، وفي عام ١٩٥٠ حين وصل الجواهري الى قمة مجده الشعري كان بحر العلوم يقول هذا الشعر الرديء فنيا:

(١٨٤) انظر محاضرة (عمر ابو ريشة عن الشعر في النادي العربي بدمشق) مجلة الرسالة : العدد ٧١٠ ، فبراير ١٩٤٧ . وانظر تأثره الشديد بـ (بودلير) و (بو) وقراءته الطويلة لهما (الادب العربي المعاصر في سوريا) سامي الكيالي - دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ص ٣٦٩ .

(١٨٥) تجدر الإشارة الى ان تطورا جديدا دخل على صور الجواهري ونسيجه في الفترة المتأخرة ، نتيجة تأثره بالاستحداث الفنية الأخيرة وموجات الغموض والرمز والإحياء . انظر على سبيل المثال ديوانه (بريد العودة) بغداد ١٩٦٩ ، و (ايها الارق) بغداد ١٩٧١ .

اين «هيثاق بوتسدام»؟ وقمع الهتلريه
من رؤوس طلعت فيها القرون النوويه
غرب برلين المعبي والحشود الاطلسيه
نذر الشر بها تعرب عن أسوأ نيه^{١٨٦}
كوريا يا قبر اعداء الشعوب، نكست حريك اعلام الحروب

ولا شك ان محمد صالح بحر العلوم مناضل ممتاز ومن المع الوطنيين في
العراق، لكن ذلك لا يبرر ان تتحول قصيدته الى مجموعة من الهتافات
والشعارات السياسية وان تضج بالخطب والتعابير اليومية الجاهزة. ان تاريخ
الشاعر الفني يكشف لنا عن بداياته الكلاسيكية الطبيعية، فهو يقول عام
:١٩٢١

وطني اريج صباك طيبي ففاح صباي طيبا
وعلقت فيك تعلق النفس التي اختبرت حبيبا
فراثة يحوي من جميع محاسن الدنيا نصيبا
هذا صباي وليد حبك وهو باق لن يشيبا^{١٨٧}

ان هذا ولا شك شعر رقيق يقرأ ويوضع في دائرة الشعر، وتلك بداية
شاعر لا جدل فيها. لكن الاحداث سرعان ما تجرف الشاعر وتبعده عن بيئته
وتقطع ما بينه وبين اجمل ما في التراث، وحين يعاود التعامل معه من جديد
يجيء التعامل ساذجا دون معنى، من ذلك محاولاته تشطير ابيات عديدة من
ميمية المتنبي والتي مطلعها:

واحر قلباه ممن قلبه شيم ومن بجسمي وحالي عنده سقم
فقال الشاعر:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأن وجهي تستقي به الديم
سعيت للناس والايمان يشهد لي (بأنني خير من تسعى به قدم)
كم انقت نظراتي من به خرس
(واسمعت كلماتي من به صمم)^{١٨٨}
... الخ.

والشاعر في هذه المحاولة يبدو في منتهى السذاجة والعبث حين يشطر
قصيدة المتنبي ويضع نسيجه مقابل نسيج المتنبي، مبالغا في قدر نفسه مزايدا
على المتنبي في ذلك.

(١٨٦) ديوان بحر العلوم - الجزء الثاني - ص ٢٠٩ .

(١٨٧) ديوان بحر العلوم - الجزء الاول - ص ٢٥ .

(١٨٨) المصدر السابق ج ٢ ص ١٧١ ، وانظر الصفحات ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٢ .

وهكذا نجد في ديوان بحر العلوم كثيرا جدا من هذا الكلام المحلى بالوزن والقافية:

كل شيء في عالم الرأسمالية حتى الهواء والماء يشرى

واذا الحي مات وهو فقير لم يحصل مترا من الفقر قبرا
كيف يعطي النظام قبرا لمن لم يعطه وهو في الحياة مترا ١٨٩

واذا كان البيت الأول قد انطفأ بكلمة (الرأسمالية) والثالث بلفظة (النظام)
فان البيت الثالث يذكرنا بالشاهد الذي يرويه البلاغيون في التعقيد اللفظي:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر
وفي مثل هذه الصورة ينحدر الشاعر الكلاسي حين يحاول معاشية عصره وقد
انقطع ما بينه وبين اسلافه، واحتفظ بأسوأ ما في القصيدة القديمة، دونما
خيال أو جو شعري.

أما الشاعر الثاني الذي نشير اليه، ممثلا الظاهرة السلبية لتيار
الكلاسيكية الجديدة الذي يمثله الجواهري، فهو الشاعر احمد الصافي النجفي،
الذي يعد شعره من اعجب نماذج الشعر العراقي في العصر الحديث، اما
موضوعاته فهي غريبة حقا، فالشاعر يكتب في أي موضوع يخطر على بال
انسان، وربما لا يخطر في هذا العصر. ولو تأملنا عناوين قصائد ديوانه
(اللفحات) - وللشاعر ما يقارب عشرة دواوين عناوينها شاعرية حقا ١٩٠ -
فسنجد هذه العناوين (عالم الكفر وعالم الشعر) (القنبلة الذرية) (عكازة
المعري) (لحية ادهم) (غلاء ايام الحرب) (ضرس العقل) (رثاء لحية)
(البرغوث في الاذن) (البق والبرغوث) (القال والقيط) (فجيعة الكتب) (عز
وافلاس) (ال جذب والدفع) ... الخ. والواقع ان الصافي النجفي شاعر ظريف
وفكه وساخر، له نظرات في العيش والحب والزواج والناس والسياسة يخالف
في اغلبها ما اتفق الناس عليه ١٩١، لكن الغريب حقا أن الشاعر بدأ بداية

(١٨٩) المصدر السابق والجزء ص ١٧٧ ، ونماذج من هذا اللون كثيرة. فللاستزادة انظر قصيدة
(اسرائيل ركيزة العدوان) ص ١٧٨ ، و(فازت الثورة في الصين) ص ١٨٤ (تحرير برلين على ايدي القوات
السوفيتية) ص ٥٥ ، (غاية الانتداب) ص ١١٢ (ايها الديمقراطيون اتحدوا) ص ٩٤ .

(١٩٠) دواوين الشاعر : الأمواج ، اشعة ملونة ، الاغوار ، التيار ، الحان اللهب ، هواجس ، حصاد
السجن ، شر ، اللفحات .

(١٩١) تنظر مثلا رباعيات الشاعر التي جاءت بعنوان (ومضات) في ديوانه (اللفحات) ص ١٣٩

١٤٥ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، وينظر ديوانه (التيار) ص ٦٦ ، ٦٩ . وديوانه (هواجس) ص ١٣٢ ، ١٣٧ .

شعرية مرموقة فقصيدته الشهيرة (الفلاح) ١٩٢ والتي قالها في أوائل
العشرينيات تنبئ بذلك:

لك في الصباح على عنائك غدوة وعلى الطوى لك في المساء مراح
هذي الجراح براحتك عميقة ونظيرها لك في الفوائد جراح
في الليل بيتك مثل دهرك مظلم ما فيه لا شمع ولا مصباح
ومنها:

يتنازعون على امتلاكك بينهم ولهم عليك تشاجر وكفاح
كم دارت الاقداح بينهم ولم تملاً بغير دموعك الاقداح

والقصيدة في أغلبها تجري على هذا النسق، تترقق فيها عواطف الشاعر من
خلال صوره البصرية القليلة وانفصاله عن الفلاح. لكن هذا الشاعر وقد فر من
العراق بعد انتهاء ثورة العشرين - وكان مع أخيه من أبرز العاملين فيها -
وتغربه ما بين ايران والكويت واستقراره في دمشق حتى هذه السنوات، متخذاً
من الشعر كل شيء في حياته ومسجلاً فيه كل وقائعها وإذا بهذا الشعر يطفح
بالنثرية والركّة وافترقاد الصور وعنف الأحاسيس وجمال النسيج، ونراه يقول
وقد سجن في لبنان عام ١٩٤١:

حكومة لبنان قد راجعت فرنسا لفكي فلم تسطع
وراحت فرنسا الى الانكليز تراجعهم جل من مرجع
وقد راجع الانكليز العراق ولليوم بالامر لم يصعد
فقلت اعجبوا ايها السامعون ويا ايها الخلق قولوا معي
امن قوتي صرت ام ضعفهم خطيرا على دول اربع ١٩٣

وفي مثل هذا الكلام جاء معظم شعر الصافي النجفي، وبحر العلوم ١٩٤

* * * * *

(١٩٢) شعراء الفري علي الخاقاني ج ١ ص ٢٨٠ .

(١٩٣) من قصيدة (المشكلة العظمى) - ديوان حصاد السجن ، ص ٣٧ .
(١٩٤) يقول ماوتسي تونج « .. ليس هناك فن من أجل الفن ، اوفن فوق الطبقات ، اوفن مواز للسياسة او
مستقل عنها .. اما نحن فنطالب بالوحدة بين السياسة والفن ، الوحدة بين المحتوى والشكل ، اي الوحدة بين
المحتوى السياسي الثوري وبين الشكل الفني على ارقى درجة ممكنة من الكمال . فالاعمال الادبية والفنية
الخالية من الجودة الفنية لا اثر لها مهما كانت تقدسية من الناحية السياسية ، وعلى ذلك لا نعارض الاعمال
الفنية ذات وجهات النظر السياسية الخاطئة وحدها ، بل نعارض النزعة التي تدعو الى اعمال فنية - من طراز
اعلانات وشعارات - تحمل وجهات نظر سياسية صحيحة دون ان يكون لها اثر فني .. » . انظر : احاديث
في ندوة الادب والفن - دار النشر باللغات الاجنبية - بكين ١٩٦٨ ص ٤٦ .

هذان شاعران من جيل الجواهري، ومن مدينته وبيئته، درسا في حلقات النجف العلمية كما درس، وقالوا كما قال الشعر، وما يزال الثلاثة يقولون. لكنهما وصلا الى أبعد حدود النظم التعليمي، وقفز الجواهري بالشعر الكلاسي في العراق قفزة كبيرة.

ولعل الشاعر معروف الرصافي قد تنبه لشاعريته، فاعترف له بمكانة عظيمة في تمثيله للاتجاه الكلاسي حين خاطبه في أيامه الأخيرة:

أقول لرب الشعر مهدي الجواهري الى كم تناغي بالقوافي السواحر
واذا لم يكن الجواهري (رب الشعر) – ولعله حكم تتلبسه مبالغات الشعراء –
فان الجواهري على كل حال، ورث مدرسة الرصافي والزهاوي وشوقي معا
وسار بها الى القمة التي يمكن لهذه المدرسة ان تبلغها.

البَابُ الثَّانِي الاتجاه الرومانسي

الفصل الاول

الرومانسية
قضية وآثارها في الشعر العربي
وملا محراب في العراق

(١)

ليس من شك في ان الجديد في الفن لا ينبت فجأة دون مؤثرات او جذور ومقدمات، كما ان هذا (الجديد) يقتضي بالضرورة وجود (القديم)، فكيف يمكن ان تكون العلاقة بينهما؟

ان القديم لا يمكن ان يثمر الجديد او ينتجه طواعية، بل ربما وقف امام بزوغه، وسد عليه الطرق والمنافذ، لكنه في الوقت نفسه ودون ان يدري يتصاعد نموه في نسغ الفنان الاصيل، الشديدي الحساسية والعظيم القدرات، يحميه خفيا بين ظلاله، وهو يحاول منعه من الظهور. لكن روح العصر، وتياراته الوافدة وحركة التأثير والتأثير الانسانية في الفكر والثقافة والفنون، والتي لا تقف لحظة واحدة، تفعل فعلها في مساعدة هذا الجديد النامي المتطلع نحو الولادة.

ان روح العصر، كما تقول اليزابيث درو «... تؤثر فينا لا شعوريا مهما نتشدد باستقلالنا او نحاول جاهدين ان نحقق ذلك الاستقلال، لأن لون الثقافة ومبلغ وعينا يدفعاننا دائما الى اتخاذ بعض المقاييس الفنية وطرح بعضها... وكل عصر ككل انسان، يحب اشياء ويكره اشياء، وغالبا ما تصبح الاصنام التي يقدسها جيل ما، العوبة يتندر بها الجيل الذي يليه»^١.

واذا كانت روح العصر في التغير والتجدد، تأخذ طريقها الى الوطن العربي مع حملة نابليون وبعثات محمد علي، ودوران المطبعة وحركة الترجمة والتأثير الحضاري في مصر ولبنان وبلاد الشام منذ اواخر القرن التاسع عشر، فان النزعة الكلاسيكية في الشعر العربي استمرت فترة من الزمن اخرى بفعل الدماء الجديدة التي غذتها من خلال شاعرية شوقي في مصر، والجواهري في العراق، وبشارة الخوري في لبنان وشفيق جبوري وبدوي الجبل في سورية.

هذه الطاقات الفنية القوية مدت في عمر الكلاسيكية ومنحتها نضارة جديدة وحياة اضافية. لكنها لم تكن قادرة على اخفاء ملامح الروح الرومانسي الذي بدأ يشكل قسماته منذ مطلع القرن الجديد نتيجة للترجمات العديدة عن

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة محمد ابراهيم الشوش. مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت ١٩٦١ ص

الادب الاوروبي من جهة، واطلاع بعض الشعراء من خلال امتلاكهم زمام لغة اجنبية اعانتهم على تذوق هذا الادب والتأثر به في مظانه من جهة اخرى.

وهكذا طلع خليل مطران عام ١٩٠٠ على صفحات (المجلة المصرية) يدعو الى تحرير الشعر من قيوده من خلال ثلاث قضايا هامة وجديدة: وحدة القصيدة والتجديد في المضمون وتطعيم الشعر العربي بمذاهب الشعر الغربي.^٢ ثم اعقبه صدور دواوين شكري السبعة تحت عنوان (ضوء الفجر) ما بين عامي ١٩٠٩ و ١٩١٨ ومعها دواوين المازني والعقاد، والتقاؤهم حول افكار محددة عن فن الشعر وهدفه، والقصيدة الجديدة وتقاليدها، ودور الشاعر في حياة القرن العشرين في بيان يحمل تطبيقات عملية لخطوط نظرية عامة لتقاليد شعرية جديدة سنة ١٩٢٢ عرف بالديوان في النقد والادب.^٣

وقد التقت هذه الجماعة بدعوة مشابهة نشأت في المهاجر الامريكية، وفي الشمال الامريكي بالذات تزعمها جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة مكونين (الرابطة القلمية) في نيويورك. وقد عبر عن افكارها ودعوتها للشعر الجديد كتاب (الغريال) الذي اصدره ميخائيل نعيمة عام ١٩٢٢. ثم يتبلور الخط الجديد بعودة ابي شادي من اوربا وتشكيله جماعة (ابولو) عام ١٩٢٢ واصداره مجلة تعنى بالشعر تحمل الاسم ذاته.

ولقد توقفت هذه المجلة عام ١٩٢٥ لتتجه حركة الشعر العربي الحديث الى نافذة جديدة تطل منها، معبرة عن هذا الروح الرومانسي في الادب، ونعني بها مجلة (الرسالة) التي اسسها الزيات، ومن خلالها استمر التيار الرومانسي يتدفق بظهور شعراء جدد.

ولسنا نريد ان نؤرخ للتيار الرومانسي في الشعر العربي، كما لا نريد الآن التعرض لمواصفات القصيدة الجديدة، انما نريد ان نؤكد ان معظم هؤلاء الشعراء ان لم يكن كلهم، ابتداء بمطران وانتهاء بعلي محمود طه قد اطلعوا، بامكانات وقدرات متفاوتة، على ادب الغرب، ولا سيما مرحلته الرومانسية، عن طريق قراءاتهم المباشرة في اللغتين الانكليزية او الفرنسية، او عن طريق الترجمة الواسعة الى العربية. فلقد ترجم الكثير من ادب الرومانسيين وبخاصة الانكليز والفرنسيين منذ اواخر القرن التاسع عشر، واستمرت هذه الحركة

(٢) اعضاء على الادب العربي المعاصر - انور الجندي - دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٦ ص ١٤٥.

(٣) من المعروف ان العقاد والمازني هما اللذان اصدرا (الديوان) في جزئين. وكانا يزعمان اصداره في عشرة اجزاء صدر الجزء الاول في يناير (كانون الثاني) ١٩٢١ والثاني في فبراير (شباط) من نفس العام وقد هاجم المازني زميله شكري في الجزئين تحت عنوان (صنم الالاعيب). انظر الطبعة الثالثة ص ٥٧، ١٧٧.

(٤) صدر العدد الاول عن (ابولو) في سبتمبر ١٩٢٢.

تشدد وتقوى في العشرينيات والثلاثينيات. ولقد ترجمت أشهر قصائد الرومانسيين وأبرز أعمالهم، وكتبت عنهم المقالات المستفيضة في (المقتطف) و(الهلال) و(المجلة المصرية) و(السياسة الأسبوعية) و(ابولو) و(الرسالة) و(البلاغ الأسبوعي)، فضلا عن الكتب والمصنفات^٥.

ومن هنا جاء الأدب العربي الحديث يحمل سمات وأثارا مختلفة وكثيرة تشبه إلى حد ما تلك المرحلة الأدبية الأصلية التي طبعت الثقافة والفكر والفن في أوروبا منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ونعني بها الحركة الرومانسية، وهكذا ولد الجديد في الشعر العربي «في ظل القديم متفاعلا مع تيارات خارجية وافدة، وكانت ولادة الشعر الحديث في القرن الماضي نتيجة للاحتكاك بالغرب»^٦...

(٢)

ومما يلفت النظر أن هذه المرحلة الهامة من تاريخ الأدب العربي الحديث لم تأخذ مداها الكامل في الدراسة الأدبية، فلم تدرس باعتبارها سلسلة واحدة متصلة الحلقات، لا من حيث تدرجها التاريخي، ولا من حيث تطورها الفني. لقد تناول الباحثون جماعة الديوان، كما درست جماعة أبولو، ودرس الشعر المهجري شماليه وجنوبيه، كما تناولت القصة والرواية في مصر ولبنان وبلاد الشام والعراق والسودان واقطار المغرب العربي، وكان للشعر حظ وافر من هذه الدراسات، سواء في تياراته أم في شعرائه.

إلا أن الملاحظ على هذه الدراسات أنها جاءت في دوائر منعزلة، فلم تأخذ الرومانسية وأثارها في الأدب الحديث على أنها حركة فنية وفكرية واجتماعية واحدة، ولم تبحث من خلال نظرة شاملة متكاملة. ومعلوم أن الرومانسية الأوروبية كانت قد نشأت وتطورت نتيجة أسباب سياسية ودواع اجتماعية وفكرية قادتها طبقة البرجوازية الناشئة القوية، هذه الأسباب والمؤثرات العميقة دفعت الأدباء والمفكرين للثورة على النظام الكلاسي وتقاليده في الفن والأدب والفكر، وعلى المفهوم السائد آنذاك من أن المجتمع قد انتهى إلى حدوده الأخيرة من الكمال والثبات والتطور.

والسؤال الهام: هل شهدت حركة النهضة العربية الحديثة، منذ أواخر القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين، ومنها علاقات المجتمع العربي،

(٥) انظر تفاصيل هذه الترجمات: (حركة الترجمة الشعرية وأثرها في حركة التجديد في الشعر العربي بين الحربين) - حلمي محمد بدير أبو الحجاج - رسالة ماجستير مخطوطة يوليو ١٩٦٦. جامعة القاهرة.

(٦) سهير القلماوي - حول التجديد في الشعر المعاصر - بحث ألقى في مهرجان الشعر بالإسكندرية. انظر نصه في مجلة الآداب. بيروت. العدد الأول - كانون الثاني ١٩٦٣ ص ١٤.

ظروفاً ودواعي وأسباباً مشابهة لما شهدته فرنسا وإنجلترا وألمانيا؟

والأهم من ذلك دراسة آثار تلك الحركة الأوروبية الضخمة في الأدب العربي، ومدى تأثير الفنان العربي خلال العقود الأربعة الأولى من هذا القرن بما اطلع على إنجازاتها وانفعل بها. وبمعنى آخر ما هي الإنجازات والإضافات التي قدمتها الرومانسية العربية في الفن عامة، وفي الشعر خاصة؟ ومدى قدرة الفنان العربي، في هذه المرحلة الدقيقة على التخلص من سلبيات محاكاة الرومانسية الأوروبية، وانتقاله إلى إيجابيات الإبداع والاصالة ضمن المحاور الرئيسية والخطوط الأساسية للموقف الرومانسي في نظرية الفن والأدب.

ذلك ما تفتقده الدراسة الأدبية، يضاف إليه قصور النقد العربي عن تكوين تقاليده ومصطلحه العلمي الدقيق للحكم على هذا الشاعر أو ذاك بأنه رومانسي أو كلاسي أو واقعي أو رمزي. وبسبب فوضى الأحكام النقدية من جهة، وضآلة التأصيل في تقييمنا النقدي من جهة أخرى لم تعد هناك قاعدة صلبة وأساسية في البحث الأدبي يمكن للباحث الانطلاق منها والبناء عليها.

من ذلك، مثلاً، أن الاتفاق يكاد يكون تاماً على أن خليل مطران هو رائد الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي، بينما نجد الدكتور مندور يصنفه ومن سار في نهجه أمثال إبراهيم ناجي وأبي شادي، ضمن مدرسة مغايرة تماماً للمدرسة الرومانسية أن لم تكن الرومانسية قد ثارت عليها، تلك هي الكلاسيكية الجديدة^٧ Neo-Classicism

كل هذه المشاكل وغيرها من الصعوبات مما يلقاه الباحث حين يقدم لدراسة ملامح الاتجاه الرومانسي في قطر من الاقطار العربية، كالعراق مثلاً. والذي يعني هنا أن نشير إلى أن دعوتنا لدراسة موجة الرومانسية العربية وإنجازاتها ضمن دائرة واحدة وفي تتبع دقيق لحركة الطبقة البرجوازية التي نشأت في أواخر القرن التاسع عشر، لا تعني بالضرورة الدعوة إلى الرومانسية ومفاهيمها في الفن العربي المعاصر، لأن الرومانسية أقل نجمها منذ أمد طويل ولم تعد تمثل روح العصر وحسب، وإنما لأن هذه الدراسة تعني إعادة تقييم مرحلة فنية هامة مرت بها حركة الفن الإنساني سنوات طويلة حتى وقت قريب، ولأنها – وهذا هو الهام – مست مجتمعتنا طوال نصف قرن أو يزيد، بل أثرت عميقاً في كثير من شعرائه وكتابه وفنانيه عامة إلى اليوم.

وسنكون من الغفلة بمكان، إذا ما قررنا أن الملامح الرومانسية قد

(٧) الدكتور محمد مندور – خليل مطران – مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ص ١٠ – ١١.

انعدمت تماما في اجواء الشعر، وان قصيدة الشاعر العربي الحديث قد تخلصت منها وأن رؤيته الشعرية المعاصرة قد تحولت عن بورتها تحولا جذريا. قد تكون تلك مسؤولية الفنان، وقد يؤاخذ عليها ازاء متغيرات المرحلة المعاصرة ومتطلبات المجتمع العربي في الحرية والعدالة والعلم والتقدم، الا ان القضية تظل مطروحة في قصيدة الشاعر العربي المعاصر.

واذا كنا لا نوافق الاستاذ (جب) في مقولته ان الرومانسية (مزاج عربي)^٨ فاننا على الاقل لا نستطيع التسليم بأن الشاعر العربي الحديث قد تخطى (الاحساس) الرومانسي ونقض اعماقه من تطلعات (الذات) الرومانسية وصفى قصيدته من (غنائيتها) نهائيا، على الرغم من اعتقادنا ان الموقف الرومانسي من الوجود وقضايا الانسان المعاصر قد انتهى حين تتخذ الرومانسية مذهباً او فلسفة او فكراً. ذلك لأنه موقف مناقض لروح عصرنا الذي انتهى الى «هذه الصورة القاهرة للعقلانية والتكنولوجيا»^٩ وليس عصرنا ولا مكوناته ومتغيراته الموضوعية، هو القرن التاسع عشر الذي ولدت في احضانه فلسفة الفن وهي تدور حول محور (الذات) المفرد ونزغته الانطوائية القائمة، في عالم لا يشعر فيه الفنان بالاستقرار، بل يحس بالغربة والعزلة الحادة.^{١٠}

لكن ذلك لا يعني ان نسقط من حسابنا في الدرس الفني تلك المرحلة وخصائصها الاصلية التي خلص منها للأدب العالمي سمات فنية اساسية لا يستعيز عنها اي ادب مهما تلونت دعواته وخلفياته، ونعني بها: خصائص الخيال المبدع، والجيشان العاطفي، وغنائية الفنان حين يعيد، في رؤيته الخاصة، بناء هذا الكون وتشكيله من جديد. هذه الخصائص المتمثلة في الوجه الايجابي من وجوه الرومانسية - ان صح التعبير - ذلك الوجه الذي يقدم لنا «القلق الدائب الخلاق للفنان وتمرده الخصب، وتوقه الشديد للحرية، والى قيام تألف اجتماعي جديد من خلال اهتمامه بالشعب واغانيه وقصصه واساطيره»^{١١}. هذا هو الهام والخالد في الفن وليست افكار روسو Jean-Jacques Rousseau في ثورته على النزعة العقلية ودعوته لعبادة

The Legcoy of Islam-Oxford, 1943-Literature by : H.A.R.Gibb, PP. 182-183. (٨)

(٩) هربرت ماركوز - الانسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي. دار الاداب. بيروت ١٩٦٩ ص ١٠٠

Ernst Fischer, The Necessity of Art, Pelican Books-London 1963,P. 54. (١٠)

وقد ترجمه الى العربية اسعد حليم بعنوان (ضرورة الفن) القاهرة ١٩٧١.

Ibid. P. 54. (١١)

الطبيعة، وينظريته العقد الاجتماعي **Contrat Social** قلم يعد «روسو» هو بدء العالم الجديد وفولتير هو نهاية العالم القديم» كما يقول غوته^{١٢} ولم تعد هامة افكار كانت **Kant** في (نقد العقل الخالص) او مثالية هيغل **Hegel** في اتخاذه (الروح المطلق) جوهرها للعالم يفسر به الوجود والتاريخ والفكر، الا بمقدار ما يتعلق بتفسيره لحركة الفن^{١٣}

(٣)

وهكذا، فان ما يهمنا من الرومانسية وانجازاتها، ذلك الجانب الابداعي فيها، فهو يفسر لنا كثيرا من قضايا شعرنا الحديث وتطوره ما بين الحربين. بل لعله يوضح لنا جانبا كبيرا من هذا الخلط والغموض والاضطراب في احكامنا على كثير من شعرائنا المعاصرين ممن ظهوروا بعد الحرب الثانية. ان جيلا من الشعراء الشباب واعمالهم امثال بدر شاكر السياب في ديوانيه (ازهار ذابلة)^{١٤} و(اساطير)^{١٥} ونازك الملائكة في ديوانيه (عاشقة الليل)^{١٦} و(شظايا ورماد)^{١٧}، وعبد الوهاب البياتي في ديوانيه (ملائكة وشياطين)^{١٨} و(اباريق مهشمة)^{١٩} وبلند الحيدري في (خفقة الطين)^{٢٠} وصلاح عبد الصبور في (الناس في بلادي)^{٢١}، وأحمد عبد المعطي حجازي في (مدينة بلا قلب)^{٢٢} وغيرهم، لا يمكن ان تفهم نزعاتهم وتكوينهم النفسي ويداياتهم الفنية وتطورها الى اشكال اكثر اصالة ونضجا الا من خلال تتبع تأثيرهم الشديد بانجازات الرومانسية ومنظورها في الفن والجمال.

(١٢) Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, New Yourk, 1955, P.39.

(١٣) من خلال المنهج الديالكتيكي وصل هيغل الى ان (الروح المطلق) تحقق في تاريخ الفن الى ثلاثة انماط: الاول هو النمط الرمزي الذي عرفته فنون الحضارة الشرقية القديمة (الهند، فارس، والصين). والثاني: النمط الكلاسيكي الذي عرفته الحضارة اليونانية. والثالث: النمط الرومانسي الذي تعرفه فنون الحضارة الحديثة. ولما كانت حركة الفن متجهة من الكثافة المادية الى الرهافة الروحية. لذا فان تطور الفن - من جهة اشكاله وانواعه - يتجه من (الحجوم) الى (الجسوم) الى (الرسوم). وعلى هذا فان فن العمارة (حجم) مثال النمط الرمزي يتمثل في الحضارة الشرقية. وفن النحت (تجسيم) مثال النمط الكلاسيكي وهو فن الحضارة اليونانية. وفن التصوير هو - مع الموسيقى والشعر - مثال النمط الرومانسي وهو واحد من الفنون الاساسية في الحضارة الحديثة. انظر: (مقدمة في نظرية الادب)، عبد المنعم تليمة. ص ٦٢ - ٩٦.

(١٤) مطبعة الكرنك - مصر ١٩٤٧.

(١٥) مطبعة الغري الحديثة - النجف ١٩٥٠.

(١٦) بغداد ١٩٤٧.

(١٧) مطبعة المعارف - بغداد ١٩٤٩.

(١٨) دار الكشف - بيروت ١٩٥٠.

(١٩) بغداد ١٩٥٤.

(٢٠) بغداد ١٩٤٦.

(٢١) دار الآداب. بيروت ١٩٥٧.

(٢٢) دار الآداب. بيروت ١٩٥٩.

بل لعلنا في حاجة لهذا الدرس لتجيء احكامنا اكثر دقة ولننتهي الى احكام أخيرة وتقاليد مؤصلة عن النتائج النثري للكتاب العرب في النصف الأول من هذا القرن، قصة ورواية ومقالة ومسرحية، وهي فنون جديدة مستحدثة في الأدب العربي: متمثلة في كتابات: محمد حسين هيكل، المازني، الحكيم، العقاد، طه حسين، طاهر لاشين، محمود تيمور، عبد الحليم عبد الله. يوسف السباعي، عبد الحميد جودة السحار، احسان عبد القدوس وفي العراق محمد أحمد السيد رائد القصة العراقية الحديثة وآخرين^{٢٣}.

وتبدو المشكلة اكثر تعقيدا في واقعنا الأدبي فيما بعد الحرب الثانية، نتيجة لغياب هذا الدرس والوصول به الى حقائق او تقاليد ثابتة. فلقد ذاعت دعوات وتيارات واتجاهات فنية كالواقعية باشكالها، النقدية والجديدة والاشتراكية والرمزية والسريرية^{٢٤}، وقدمت كلها في مواجهة الرومانسية وعلى حسابها. وذلك أمر طبيعي يتفق مع روح العصر ونزعة التغيير، لكن الغريب في الأمر - في الموقف النقدي العربي - ان المفهوم الذي انتهى اليه هو الجانب السلبي من الرومانسية ذلك الوجه غير الملائم لروح العصر، والتأكيد على فلسفتها (الهروبية) وعنايتها بـ(اغوار الذات) و(حدة العواطف) و(فردية) الفنان و(عزلته) بل انتهت فكرة (الحب) الرومانسي الى صورة للتهكم والسخرية ان لم نقل الى السذاجة. بينما ينذر ان نجد ديوانا من الشعر او رواية تخلو من الملامح الرومانسية الاساسية، كالخيال المبدع، أو الغنائية المشرقة، أو حدة العواطف وغموض المشاعر.

(٢٣) محمود احمد السيد ١٩٠٣ - ١٩٢٧. تعد روايته (في سبيل الزواج) ١٩٢١ بداية العمل الروائي في العراق اعقبها بـ(مصرير الضعفاء) ١٩٢٢ و(جلال خالد) ١٩٢٨ ومن يستلون النزعة الرومانسية في اعمالهم: علي الشبيبي (رنة كأس) ١٩٣٦ وخليل عزمي (دلال) ١٩٣٨، وابو انيس زكي (العذاب) ١٩٣٨ وصاحب الصباغ (في سبيل الخلود) ١٩٤٦ ورضا الدين الحيدري (الخطيبة) ١٩٤٨ وعبد الله نيازكي (نهاية حب) ١٩٤٩. انظر عمر الطالب - الفن القصصي في الادب العراقي الحديث ج ١ ص ١٧٨ - ٢١٥ وللإستزادة: انظر علي جواد الطاهر - في القصص العراقي المعاصر. وعبد القادر حسن أمين - القصص في الادب العراقي الحديث. ومحمود العبطة - محمود احمد السيد. وداود سلوم - تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي الحديث. وعبد الله احمد (القصة العراقية).

(٢٤) يبدو ان هناك فترتين تاريخيتين تميزتا بالدعوة للرمزية في الادب العربي الحديث اولاهما ظهرت قبل الحرب الثانية وخلالها، وبرز من ادبائها سعيد عقل ونقولا فياض في لبنان، وبشر فارس وحسين غنيمي وبعض نتاج الحكيم، في مصر. انظر: خيرى الهنداوي (مذهب السيمبولسم أو الشعر الرمزي، بحث الرسالة العدد ٢٢ لسنة ١٩٣٤. وانظر مسرحية الدكتور بشر فارس (مفرق الطرق) ١٩٣٨. ومقالة زكي ظليحات عن هذه المسرحية. الرسالة العدد ٢٤٩ لسنة ١٩٣٨، اما ثانيتهما فقد ظهرت في بيروت على صفحات مجلة (شعر) ١٩٥٧ ومجلة (حوار) ١٩٦٢. وبرز من كتابها يوسف الخال. توميق صايغ. ادونيس (علي احمد سعيد). خليل حاوي. انسي الحاج.

انظر حول الفترة الثانية: عيسى بلاطة (بدر شاكر السياب) ص ١٢٢ - ١٢٣. وعبد الواحد لؤنوة - (البحث عن معنى). ص ١٥٠ - ١٥٢. وهاني مندس (قصيدة النثر في لبنان) مجلة الشعر. القاهرة العدد الثامن. السنة الاولى ص ٦٤ - ٨٠. وقد تكررت هذه الدعوة بشكل آخر في العراق على صفحات (مجلة شعر ٦٩). انظر اعدادها الاربعة. و (البيان الشعري) في عدها الاول.

ولسنا في حاجة الى التدليل، لكننا نخلص الى ان الأديب العربي سواء ما قبل الحرب الثانية او فيما بعدها - عدا قلة من الأدباء - لم يتعامل مع الرومانسية من موقف (التأصيل)، وانما تعامل معها من موقف التقليد والاحتذاء والانبهار باعتبارها استحداثا او زيا سائدا حتى اذا ما انتهت مبررات وجودها في المجتمعات الأوروبية وامتصت ايجابياتها بحركات جديدة كالواقعية او الرمزية أو السريالية وتحول الموقف الادبي، سارع الناقد العربي ومن قبله الشاعر الى التحول مع الموجة مسرعا دون ان يكون قد اتخذ من هذه الحركة أو تلك موقفا اصيلا وتعاملا ذاتيا من واقع تقاليده الشعرية ومن خلال موروته وحقيقة الواقع في بيئته.

ان مفهوم (التأصيل) الذي نعنيه، ان يحقق الفنان تلك المعادلة الصعبة: التعامل مع حركات التجديد والاستحداثات الوافدة عبر اجساسة العميق بواقعه ثم بموروته الفني واللغوي من جهة، ومن خلال شعوره الدائم بالتغيير والتجدد والتحرر من اسار القديم، كلما بدا ذلك القديم قيذا على منابع الابداع والخلق في اعماقه.

تلك هي القضية التي شكلت أزمة الموقف الادبي في العصر الحديث، موقف الفنان العربي من استحداثات اوربا وموجاتها الفنية المتعاقبة. ولا نبالغ اذا ما قلنا ان المشكلة لا تخص الرومانسية وحدها، وانما تعم ما ورثها من حركات ادبية قامت على انقاضها كالواقعية، أو تفرعت منها كالرمزية والسريالية. فاذا كان الاديب العربي قد اطمأن لجدة الرومانسية حتى الأربعينيات، فانه اثناء الحرب الثانية وما بعدها استخدم سياسة (حرق المراحل)، ان صح هذا التشبيه، للوصول الى آخر استحداثات اوربا الفنية، متصورا أنه بذلك يواكب روح العصر. دون ان يكون قد (أصل) ما تلقاه وتأثر به ونزع عنه ثوبه الاوروبي ومتطلبات المجتمع وتغييراته هناك.

(٤)

ولعل الدليل على ذلك أننا نشهد بين فترة وأخرى (انفجارا) في الموقف الادبي عندنا، عند التعرض لحركة الشعر الحديث والمعاصر. فاذا بقضية الرومانسية تطرح من جوانبها المختلفة، فنا وانجازات وحركة ورؤية، وقلما خلا كتاب جاد او محاضرة هامة أو ناقد اصيل متتبع من التعرض لها.

ولئن طرحت القضية، في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، من خلال التساؤل عن نزعة الشعر العربي القديم: فهي نزعة رومانسية اد

ولسنا في حاجة الى التدليل، لكننا نخلص الى ان الاديب العربي سواء ما قبل الحرب الثانية او فيما بعدها - عدا قلة من الأدباء - لم يتعامل مع الرومانسية من موقف (التأصيل)، وانما تعامل معها من موقف التقليد والاحتذاء والانبهار باعتبارها استحداثا او زيا سائدا حتى اذا ما انتهت مبررات وجودها في المجتمعات الأوربية وامتصت ايجابياتها. حركات جديدة كالواقعية او الرمزية او السريالية وتحول الموقف الادبي، سارع الناقد العربي ومن قبله الشاعر الى التحول مع الموجة مسرعا دون ان يكون قد اتخذ من هذه الحركة او تلك موقفا اصيلا وتعاملا ذاتيا من واقع تقاليده الشعرية ومن خلال موروثه وحقيقة الواقع في بيئته.

ان مفهوم (التأصيل) الذي نعنيه، ان يحقق الفنان تلك المعادلة الصعبة: التعامل مع حركات التجديد والاستحداثات الوافدة عبر اجساسة العميق بواقعه ثم بموروثه الفني واللغوي من جهة، ومن خلال شعوره الدائم بالتغيير والتجدد والتحرر من اسار القديم، كلما بدا ذلك القديم قيذا على منابع الابداع والخلق في اعماقه.

تلك هي القضية التي شكلت أزمة الموقف الادبي في العصر الحديث، موقف الفنان العربي من استحداثات اوربا وموجاتها الفنية المتعاقبة. ولا نبالغ اذا ما قلنا ان المشكلة لا تخص الرومانسية وحدها، وانما تعم ما ورثها من حركات ادبية قامت على انقاضها كالواقعية، او تفرعت منها كالرمزية والسريالية. فاذا كان الاديب العربي قد اطمأن لجدة الرومانسية حتى الاربعينيات، فانه اثناء الحرب الثانية وما بعدها استخدم سياسة (حرق المراحل)، ان صح هذا التشبيه، للوصول الى آخر استحداثات اوربا الفنية، متصوراً أنه بذلك يواكب روح العصر. دون ان يكون قد (أصل) ما تلقاه وتأثر به ونزع عنه ثوبه الاوروبي ومتطلبات المجتمع وتغييراته هناك.

(٤)

ولعل الدليل على ذلك أننا نشهد بين فترة وأخرى (انفجارا) في الموقف الادبي عندنا، عند التعرض لحركة الشعر الحديث والمعاصر. فاذا بقضية الرومانسية تطرح من جوانبها المختلفة، فنا وانجازات وحركة ورؤية، وقلما خلا كتاب جاد أو محاضرة هامة أو ناقد اصيل متتبع من التعرض لها.

ولئن طرحت القضية، في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، من خلال التساؤل عن نزعة الشعر العربي القديم: أهي نزعة رومانسية أم

كلاسيكية؛ كما في معالجات محمد روجي فيصل^{٢٥}، واحسان عباس^{٢٦}، وعيسى يوسف بلاطه^{٢٧}، فانها تتخذ، في الستينيات، مسارا جديدا أكثر حدة ودعوة أشد اثارة حين دعا الدكتور لويس عوض الى (حركة احياء روماني) ويشير بانيثاق روماني في الأدب العربي المعاصر على انقراض الاتجاه الواقعي^{٢٨}.

واذا كان الدكتور لويس عوض قد صدر في هذه الدعوة عن اختياره «فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع»^{٢٩}، فانه كان يصدر من الموقف ذاته، عندما رحب بشدة، بمجموعة يوسف الشاروني القصصية (احزان المساء) وعندما ترجم الدكتور ثروت عكاشة بعض مؤلفات جبران (النبي) سنة ١٩٥٩ و (حديقة النبي) ١٩٦٠ و (رمل وزبد) ١٩٦٣، فقد وجد فيها الدكتور لويس عوض «أقوى مظاهر الاحياء الروماني بغير جدال»^{٣٠}.

ولقد وجد الدكتور عوض - بعد أن اضيفت الى هذه الاعمال طبعات جديدة من أعمال حسين عفيفي ويشرفارس وهما من كتاب الاتجاه الرمزي - وجد أن هذه الحركة الرومانسية في الادب العربي قد «قامت وازدهرت على انقاض المدرسة الواقعية التي انتكست حوالي عام ١٩٦٠ أو قبل ذلك بقليل»^{٣١}. وان هذه (اليقظة الرومانسية) في السنوات الأخيرة، تشمل الى جانب الشعر المنثور كل قطاع من قطاعات الأدب الحديث في مصر، فهو يجد ازدهارها في شعر صلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي، ويجدها في الجيشان الروماني المتجلي في قصص نجيب محفوظ واعمال يوسف الشاروني وآخرين^{٣٢}.

ولقد تناولت الدكتورة سهير القلماوي قضية الرومانسية من زاوية جديدة، حين حددت بشكل دقيق مشكلة الفنان الحديث وهو يتعامل مع الرومانسية وغيرها من استحداثات اوربا، فدعت الى دراسة مبررات الرومانسية العربية وما تبع هذه المبررات من استحداث لهذه الاشكال والمصطلحات، وما يمكن ان نجده اصيلا في واقع المجتمع العربي متسائلة «.. هل كانت عندنا ثورة برجوازية على الاقطاع اوجدت رومانسية ثائرة، ثم

(٢٥) المدرسة الرومانطيقية: نشأتها وخصائصها ومكانها من المدارس الادبية - مجلة الكتاب، ج ١١ سبتمبر ١٩٤٦ ص ٧٤١ - ٧٥٢.

(٢٦) فن الشعر - بيروت ١٩٥٥ ص ٤١ - ٤٨.

(٢٧) الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، بيروت ١٩٦٠ ص ٨٥ - ٩٠.

(٢٨) الاشتراكية او الادب الاشتراكي - بيروت ١٩٦٤ ص ١٠.

(٢٩) المصدر السابق ص ٨.

(٣٠) تشيكوف على المسرح المصري - الاهرام - الملحق الاسبوعي - العدد ١٠٥ ٢٨٠ في ٢٢/١١/١٩٦٣.

(٣١) المساء الأخير - الاهرام - الملحق الاسبوعي - العدد ٢٨٠٨٤ في ١/١١/١٩٦٣.

(٣٢) المصدر السابق. وانظر حسين مروة في (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي) بيروت ١٩٦٥ ص ٦١ -

١٤١. وانظر (في المراثي) مقالة لويس عوض عن ديوان (الحب) لعبد الرحمن الخميسي - قطب الرومانسية المصرية.. الاهرام في ٩/٦/١٩٧٢.

تداعت القيم البرجوازية أمام واقع جديد فأدى ذلك الى حيل فنية أو مستحدثات في سبيل البقاء، بقاء الاشكال البرجوازية في الفن؟ اذا لم يكن عندنا هذا بتفصيلاته فهل كان موجودا في عمومياته؟^{٣٣}

ولقد تعددت المناسبات التي اثرت فيها قضية الرومانسية في ساحة النقد الادبي، ولا سيما في كتابات الأساتذة والنقاد الاكاديميين. وقبلما عقدت ندوة او صدر ديوان ار دراسة عن أحد الشعراء أو كتاب في النقد النظري أو التطبيقي الا وتناول القضية في جانب من جوانبها. وتكفي الإشارة الى (ندوة البرنامج الثاني) المنشورة في مجلة الآداب اللبنانية التي عقدت لمناقشة كتاب انور المعداوي (علي محمود طه - الشاعر والانسان)، والتي اشترك فيها الدكتور سهير القلماوي، والدكتور عبد القادر القط والدكتور شكري عياد، وتعرضوا فيها من خلال الكتاب لمناقشة وجوه الرومانسية المتعددة، وجوانبها المختلفة.^{٣٤}

ولقد ظلت الكتب والدراسات النقدية تعرض للموقف الرومانسي في الفن والأدب سواء في الشعر أم القصة حتى فترة متأخرة، تثير جوانبه المختلفة، ومن زوايا متعددة^{٣٥} كل ذلك يؤكد ما ذهبنا اليه، من أننا لم نفرغ بعد من الرومانسية ولم نؤصل موقفنا منها وان طرحها في هذه الاشكال والمظاهر المتعددة في ساحة النقد يشير الى حقيقتين واضحتين:

الأولى - تتعلق بمسؤولية النقد العربي، الذي لم يستطع الوصول الى حقائق علمية وتقالييد نقدية محددة، كالذي انتهى اليها الفكر والنقد الاوربي منذ أواخر القرن التاسع عشر.

(٣٣) الأديب العربي ومشكلات الالتزام - المحاضرة التي ألقاها في مؤتمر الأدباء العرب الثامن المنعقد في دمشق. انظر نص المحاضرة في مجلة الآداب - بيروت، العدد الاول. كانون الثاني ١٩٧٢.

(٣٤) انظر نص الندوة في مجلة الآداب العدد الثاني. شباط ١٩٦٧. وقد تعرض الدكتور القط لقضية الرومانسية مرات عديدة، لعل أبرزها مناقشته للذاتية الرومانسية وقضية الحب في مقدمة ديوانه (تكريات شباب)، مصر للطباعة ١٩٥٨. انظر ص ٩ من المقدمة كما تعرض الدكتور شكري عياد للمشكلة في غير موضع من كتبه (البطل في الادب والاساطير) ١٩٥٩ و (تجارب في الادب والنقد) ١٩٦٧ وفي (الادب في عالم متغير) ١٩٧١ ولا سيما في حديثه عن الاجيال الادبية. انظر (ادبنا بين التغيير والاستمرار) ص ١٥. وفي نقده لمجموعة أبو المعاطي ابو النجا القصصية (الناس والحب) الآداب العدد السادس. حزيران ١٩٦٧ ص ٤٩.

(٣٥) تشير الى بعض الدراسات المتأخرة على سبيل المثال، كدراسة محمود الربيعي (في نقد الشعر) ١٩٧٢. انظر الفصل الرابع ص ٨٧ - ١٤١. وإلى كتاب احمد كمال زكي (النقد الادبي الحديث - أصوله ومناهجه) ١٩٧٢. وقد تعرض للقضية في اشارات عديدة من خلال اهتمام بعض النقاد بها. وإلى دراسة عبد النعم تليمة (مقدمة في نظرية الادب) ١٩٧٣ انظر الفصل الثالث «نظرية التعبير» ص ١٥٩ - ٢١١ وإلى دراسة طه وادي (صورة المرأة في الرواية المعاصرة) ١٩٧٣. انظر المدخل والباب الاول. الصورة الفردية في التيار الرومانسي» ٤٩ - ٢٤٤.

الثانية – ولعلها مرتبطة بالحقيقة الأولى، وتتعلق بمسؤولية الفنان العربي الذي لم يستطع ان يفرغ من آثار الرومانسية ونزعتها القوية. وإذا كان قد تخلص منها في مجالات المسرح والرواية والقصة، فهو لما يزل يصدر في الشعر، عن غنائية رومانسية واضحة، وذاتية في الرؤية، وجيشان في العواطف.

ولعلنا نبالغ تماما اذا ما طالبنا الشاعر بخاصة ان يتنكب تماما عن هذه الروح. فستظل مشكلة ارتباطه بالاحساس الرومانسي ظاهرة مطروحة باستمرار، ليس في عصرنا فحسب، انما في عصور قادمة، لأن الرحلة الرومانسية – كما يقول الدكتور شكري عياد – «لم تنته من حياتنا نهاية حقيقية، وربما لن تنتهي. لأن معنى انتهائها انتهاء الاحساس الرومانسي وهو متعذر»^{٣٦}.

وهكذا يجد الباحث نفسه مضطرا، اذ يعرض لقضية الشعر الحديث وآثار النزعة الرومانسية فيه، الى أن يتجه للتعرف على خطوط هذه الحركة الأدبية المهمة في مهادها التاريخي، ليقرنها بالصورة التي انعكست على مرحلة الشعر العربي بين الحريين فيتعرف بدقة على الاصاله والتأصيل في قصيدة الشاعر العربي، ثم ليخلص بعدها لدراسة هذه النزعة وملامحها في الواقع الأدبي العراقي وما تركته على قصيدة شاعر هذه المرحلة.

(٥)

لعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان الرومانسية، مرحلة وقضية، قد أثارت من الجدل والمناقشات أكثر مما أثارت اية قضية او مرحلة مر بها تاريخ الفن الانساني، حتى لقد انتهى كثير من الكتاب والنقاد الى استحالة تعريف هذه الحركة، أو تحديد مدلولها الفني^{٣٧}.

وليست مشكلة الرومانسية في تعريفها، ولا حتى في المدارس التي ورثتها، او قامت بعد انحدارها وموتها، منذ منتصف القرن الماضي كالتطبيعية والرومانسية (المختلقة) المعروفة باسم البرناسية Parnassinism ذات الشعار المعروف (الفن من أجل الفن) Art For Art's Sake ، فالواقعية فالرمزية^{٣٨}. فليس همنا ان نتعرض لهذه الحركات والمدارس، ولا للمشاكل

(٣٦) مجلة الآداب. العدد السادس. حزيران ١٩٦٧ ص ٤٩.

(٣٧) انظر اقوال (بول فاليري) و (البيوت) و (برنيانوم) في هذا الشأن (الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث – عيسى يوسف بلاطة. بيروت ١٩٦٠ ص ٨٢.

(٣٨) انظر بشأن هذه الحركات ومواقفها من الرومانسية: Jacques Barzun,

Romanticism and The Modern Ego, 1944. P.139.

- وانظر (فن الشعر) – احسان عباس ٤٩ – ٥٠، و (الرومنطيقية في الادب الفرنسي) – ف.ل. سولنييه. ترجمة احمد دمشقية. بيروت ١٩٦٠ ص ١١٦.

التي اثارها الرومانسية في تاريخ الفن، او النقد وتطوراته، وهي كثيرة. وانما نكتفي بالاشارة الى أن الرومانسية قد تعرضت في ساحة الفن والنقد، الى مجموعة من الهجمات العنيفة مثلتها هذه الحركات الفنية، ثم في كتابات عديدة، برز بعدها في اواخر القرن التاسع عشر، ماثيو آرنولد - ناقد العصر الفيكتوري - الذي وصل ما انقطع من آراء فيليب سدني - ناقد العصر الازابيثي - مردد افكار هوراس الشاعر الروماني القديم حول (هدفية الشعر) او (مبدأ الأخلاقي)^{٣٩}.

ثم اعقبه، في مطلع القرن العشرين، هجمة التصويريين **Imagists** ^{٤٠} فكتابات اليوت في (الغابة المقدسة) عام ١٩٢٠، برفضه اخطر مبادئ الرومانسية الذي قرره وروزورث عن طبيعة الشعر بأنه «التعبير عن العواطف» أو «الفيض العفوي للمشاعر القوية»^{٤١}. مؤكدا النقيض بأن «الشعر ليس انفجارا للانفعال، وانما هو فرار من الانفعال، وليس هو تعبيرا عن الشخصية، إنه فرار من الشخصية»^{٤٢}.

وفي الثلاثينيات تتضح حركة الانسانيين الجدد **New Humanism** في كتابات ارفنج بابت **Babbitt** وفويرستر **Foerster** وبول المرمور **More** ، التي رفضت مبدأ روسو عن: الموقف العاطفي من الطبيعة، داعية الى أن تكون مهمة الأدب اخلاقية^{٤٣}.

وكانت الواقعية الاشتراكية التي تبلورت عام ١٩٣٢ ابرز الحركات الأدبية التي هاجمت الرومانسية. فقد رفضتها أساسا باعتبارها احدى ثمار النزعة المثالية في الفكر، أخذة على الرومانسي (تورم) فرديته، وانعزاله عن حركة المجتمع، وخلوفه من انعكاس الواقع الموضوعي وحركته الجدلية.

(٣٩) بشأن آراء ماثيو آرنولد انظر كتابه (مقالات في النقد): **Matthew Arnold,**

Essays In criticism (First series) London, 1970.

وتنظر بهذا الخصوص مقالته

The choice of subjects in poetry

في المجموعة

English critical Essays. (nineteenth century) selected

and ed. by : E.D.Jones. The World's Classic, London. 1961. PP : 304-322.

وبشأن آراء سدني انظر تحليلاً لكتابه المشهور.

في (البحث عن معنى) لعبد الواحد لؤلؤة. بغداد ١٩٧٣ ص ٣٢ - ٣٥. وبشأن رأي هوراس انظر (فن

الشعر - هوراس) ترجمة د. لويس عوض - الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠ ص ١٣٢ الفقرة ٣٣٣.

(٤٠) انظر (الوظيفة الاجتماعية للشعر - س. ك. ستيد) ترجمة سامي محمد عبدالله. مجلة الاقلام -

بغداد - العدد الحادي عشر. آذار ١٩٧٣. وانظر (اليوت الشاعر الناقد - ماثيسن) ترجمة احسان

عباس. بيروت ١٩٦٥ ص ٤٨.

(٤١)

Abram, M.H., The Mirror and The Lomp : Romantic Theory and the critical Tradition, New york. 1958. P 47.

(٤٢) المحاكاة - سهر القلماوي - الطبعة الثانية. القاهرة ١٩٧٣ ص ٦٤٢.

(٤٣) انظر (في نقد الشعر). محمود الربيعي ٥٤، و (النقد الادبي الحديث) احمد كمال زكي. ٦٥.

وتفضيله جريته الفنية على مقولة الضرورة **Category Of necessity** ٤٤، بالرغم من معاودة منظري الواقعية الاشتراكية بين أونة وأخرى لمراجعة ادب الرومانسيين الروس المشهورين في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين امثال جوجول وبوشكين وبلوك وتشيكوف وغيرهم، واعتبارهم مؤثرين أشد التأثير في ادب الواقعيين الاشتراكين، وان حركتهم الرومانسية تلك «من الصفات العضوية للواقعية الاشتراكية» ٤٥.

لقد انتهت الرومانسية حتى أواخر الحرب الثانية الى أسوأ صورها في كتابات النقاد الاوربيين الذين شددوا هجماتهم عليها باعتبارهم اياها «.. أساس الحركات الفاشية والنازية.. عدوة العقل والديمقراطية.. وما زالت تهديدا حيا للحضارة..» ٤٦ لكنها مع ذلك كله لم تختف من كتب الدراسات الأدبية والنقدية، بل ظلت موضع عناية النقاد دائما، والموضوعيين منهم أمثال ابرامز وباورا وفشر ولاسيل ابركرومبي وفان تيجم ٤٧.

ويمكننا تلخيص الموقف النقدي الحديث من الرومانسية في عبارة باورا «ان الثورة الحديثة ضد الرومانسية ترجع الى حد ما، للاعتقاد بأنه اضافة الى كون الرومانسيين فرديين ومعزولين، ويعيشون ذواتهم مع غرابة في اطوارهم، فانهم لم يكتبوا شعرا عن واقعهم الذي يحيونه... على أنهم أحيوا الشعر بالنظر الى انفسهم، ويعزلهم التجارب غير الاعتيادية في سيرهم الشخصية.. هذا التحول الى الداخل كان جوابهم على العصور التي سبقتهم حيث اصررت على النظر الى خارج الاشياء... ولقد حصل الرومانسيون على نجاحهم الاعظم بسبب شدة تركيزهم على (الذات)، لكنهم دفعوا ثمن ذلك باهمالهم اشياء كثيرة أخرى غير الذات، والتي كانت على جانب كبير من الأهمية في نظر الآخرين» ٤٨.

ولقد حدد باورا ثلاثة أخطار رئيسية تكمن في الرومانسية مما يجعلها

Z, Apresyan, Freedom and the artist, Progress Publishers, Moscow. 1968 p. 38.

(٤٥) انظر (مناقشات جديدة حول الواقعية الاشتراكية) مجلة الطليعة القاهرة. العدد الثاني، فبراير ١٩٦٧.
ويشأن أثر التراث الروسي على الواقعية الاشتراكية انظر مقالة بافيل كورين:

Thououts on art « Socialist Realism in literature and Art, a collection articles, progress publishers, Moscow 1971 p. 99 ».

ويشأن اهتمامهم بأدب بوشكين وبلوك انظر دراسات مستقيضة عنهما في:

Anatoly Lunacharsky, On literature and Art Moscow, 1973

Barzun, Romanticism and the moderh Ego P. 3. (٤٦)

Lascelles Abercrombie, Romanticism, London 1926. (٤٧)

وانظر تحليله النقدي لموسيقى الشعر عند شلي وكيتس ودراسته للشعر الغنائي وخصائصه في كتابه

Poetry : its music and meaning-Oxfors :L 932, P: 37-62

وانظر (الرومنطيقية) - فان تيجم. ترجمة بهيج عثمان. بيروت ١٩٥٦.

C.M. Rowra, The Romantic Imagination, Oxford 1961 PP : 284-285. (٤٨)

تتناق مع روح العصر الحديث: اولها (الخيال المبدع الخلاق) الذي ميزها عن عصر العقل الذي سبقها، حيث كان يسود الخيال السلبي . Fancy . لكن الخيال الرومانسي قد «يعني سما خطرا مدمرا حينما يسمح له بأن يكون في غاية الحرية»^{٤٩}. وثانيها خطر (الذات الرومانسية المتضخمة) وثقتها القليلة بالشكل والتكنيك اللذين صممهما الشعراء الآخرون، وفي نظرتها غير الجادة للتراث^{٥٠}. أما خطرها الثالث فيكمن في (غموض العالم الآخر الذي تخيلوه)^{٥١}.

(٦)

ولا تعنينا المناقشات الطويلة والردود والتبريرات التي أثارها النقاد حول هذه الاخطار وغيرها^{٥٢}، الا أن القضية التي نراها تستحق الاهتمام، لعلاقتها بمرحلة الشعر العربي الحديث، مشكلة العلاقة بين (الذاتي) و(الموضوعي) في الفن عامة، وفي الشعر خاصة، فالجانب التاريخي للرومانسية يوضح ان بعض شعرائها والذين اتجهوا بعد ذلك للبرناسية والرمزية، من أكد بوضوح أن الفن (غايته في ذاته)^{٥٣} الا ان اشهر اعلامها ظلوا يرددون موقفا اجتماعيا: بأنهم لا يعبرون عن ذواتهم فحسب وانما هم يعبرون عن ذوات الآخرين ايضا. يقول هوغو «يشكو بعض الناس أحيانا من الكتاب الذين يتحدثون عن أنفسهم ويصيحون: حدثنا عن أنفسنا. وأسفاه، حين اتحدث عن نفسي انما أتحدث عنكم، فكيف لا تشعررون؟ يا لك من احمق اذا لم تعتقد اني لست انت»^{٥٤} بينما ذهب الفريد دي فيني الى أبعد من ذلك حين برر وجود الشاعر بفائدته الاجتماعية^{٥٥}.

ولعل هذا الموقف، في حقيقته، يوضح لنا غموض عبارة هوغو المعروفة عندما قال «ان الفترة الرومانسية هي فترة (درامية) وبذلك فهي (غنائية) بشكل بارز»^{٥٥}. بمعنى أن الرومانسي — كما يرى بارزن — لا يرغب في تسجيل مشاعر الآخرين واحاسيسهم فحسب، وانما هو (درامي) في استخدام ذاته الخاصة صفحة حساسة ليمسك كل ما هو حركة جزئية أو روحية للعالم الخارجي، انه يمسك (المتنوع) و(الجواهر المتناقضة) عند الآخرين فيعيد

(٤٩) المصدر السابق ٢٧٤ — ٢٧٥. (٥٠) المصدر نفسه ٢٧٥.

(٥١) المصدر نفسه ٢٧٥.

(٥٢) انظر على سبيل المثال وجهة نظر بارزن في تفسير ظاهرة (هروب) الرومانسي:

Romanticism and the modern Ego, PP : 103-104.

E. Fischer, The Necessity of Art, London, 1963 P. 61. وانظر تحليل فشر للظاهرة ذاتها:

(٥٣) يقول تيوفيل جوتييه «يقولون ما فائدة الشعر؟ فائدته انه جميل. اليس هذا بكاف» الرومانتيكية — غنيمي هلال ١٦٠.

٥٣ ب المصدر أسابق والصفحة.

(٥٤) المصدر نفسه والصفحة.

Barzun, Romanticism and The modern Ego, P. 98. (٥٥)

انتاجهما^{٥٦}.

ولقد أثارت القضية، وما زالت، ارتباكاً نقدياً كبيراً بالنسبة للشاعر ولا سيما حين تطرح في شكل السؤال التالي: هل التوحد الذاتي أو (التفرد) الشخصي عند الفنان والشاعر بخاصة هو مفارقة للواقع والمجتمع؟ أما الآراء فكثيرة وحسبنا الرأيان المتناقضان: يرى جاك بارزن - الشديد الدفاع عن الرومانسية - ان وصف الرومانسيين بأنهم (ذاتيون) و (غير موضوعيين) وصف غامض. وأسوأ منه عندما يقصد بهذا الوصف عبادة الذات **adoration of The Ego** ولذا فهو يحاول في تحليل طويل ايجاد صلة خفية في

تحارب الشاعر بين الذاتي Subjective والموضوعي Objective^{٥٧}

وكان على النقيض رأي الواقعية الاشتراكية التي هاجمت (ذاتية) الرومانسي من زاويتين :

الأولى - ان الفنان « لا يتكشف عن انسان غني ، من بين سائر البشر ، كي لا تصل فيما بعد الى التخفيف بأي شكل من الاشكال من اهمية الشروط الاجتماعية والتقنية والظروف التاريخية والجماهير والطبقات وقيمتها »^{٥٨}

والثانية - تتعلق بمدى وعي الفنان لـ (ذاته) اي (حريته) ، وفهمه لعلاقات هذه الحرية بـ (الضرورة) وبـ(الواقع الموضوعي) . وهي تعتمد في ذلك على اساس تاريخي بالرجوع الى بعض نصوص قصيدة الشاعر الروماني هوراس **Horace** المعروفة بـ(رسالة الى بيزو) **Epistle To Piso** ^{٥٩} . لا سيما في المقطع الذي رسم فيه هوراس علاقة الفنان بما يصوره عندما رفض اي حق للفنان في تحكمه ، طالبا منه ان يكون تصويره للحياة حقيقيا ، «وهو الشيء الذي ينكره كثير من النظريين والفنانين البرجوازيين المحدثين بغير تحفظ »^{٦٠} ، كما تعتمد الواقعية الاشتراكية على اساس فلسفي مأخوذ من مقولة هيجل في « رفض الفكرة القائلة بأن الحرية والضرورة نقيضان مجردان ممتنعان عن تبادل المضامين »^{٦١} .

(٥٦) **ibid, P : 97-98.**

(٥٧) **ibid, P. 95.**

(٥٨) في علم الجمال - هنري لوفافر. ترجمة محمد عيتاني. بيروت ١٩٥٤ ص ٤٨. وانظر بشأن (نظرية الانعكاس) مقالة ميخائيل افزيانكوف في:

Problems

of modern Aesthetics-Progress publishers. Moscow. 1969 PP : 216-220.

(٥٩) فن الشعر - هوراس. ترجمة لويس عوض ٢٢ - ٢٤.

(٦٠) **Z. Apresyan, Freedom and The Artist, PP : 28-29.**

(٦١) **ibid, P.34.**

وفي ضوء هذه الشروط والقوانين وجدليات الحرية والضرورة انتهى بعض منظري الواقعية الاشتراكية الى القول بأن « ضرورة الطبيعة والمحيط الاجتماعي وضرورة القوانين الموضوعية هي الأساسية ، بينما تظل رغبة الفنان ووعيه في مرتبة ثانوية ، ولذلك فان الفنان ، دائما ، وبغير اعتبار للتشكيل السياسي والاجتماعي والنظام السياسي ، ثانوية بالنسبة للضرورة البارزة »^{٦٢}

ولعل هذه النتيجة ، وهي ترفض ضمنا العالم الداخلي والمفهوم الفرويدي المسمى بعالم (اللاوعي) وما يحدث فيه من عمليات ابداعية ، قد وضعت الفنان في اطار من الشروط الحادة حتى لتبدو عملية الخلق الفني اقرب الى الفعل الميكانيكي منها الى الابداع العضوي ، مما جعل بعض المنظرين الواقعيين يتداركون هذه النتيجة مؤكدين « ... ان الفنان الحقيقي هو جديد دائما ، وهو ظاهرة فردية رفيعة في الفن^{٦٣} وان الفنان الاصيل .. يصور الذي يراه بطريقته الخاصة مانحا اياه مضمونا جديدا وجمالا ، وان كل فنان حقيقي هو مبدع ، لأن الابداع ليس شيئا صناعيا يصنع حسب الطلب »^{٦٤}

على ان الملاحظ في النقد التطبيقي عند الواقعيين الاشتراكيين ، يكاد ينحصر ، غالبا ، في انواع ادبية محددة كالرواية والقصة والمسرحية ، وقلما يتجه الى الشعر عامة والغنائي LYRIK منه خاصة . وذلك - فيما نرى - امر طبيعي ينسجم مع (خصوصية) الشعر و(تفرده) بين الفنون والانواع الأدبية . ليس لأن الشعر « له وجود كامل وثابت ... وجود له طاقة متجددة على ان يرفع من يخاطبه من عالم الواقع الى عالم الفن »^{٦٥} فحسب ، وليس لأنه - كما يقول هيجل - « اقدر الفنون على التجرد من المحسوس واقدرها على تمكين الروحي من السيطرة على الحسي ، واغنى من كل الفنون في امكاناته وطاقاته التعبيرية .. فهو فن كلي متكامل يستوعب طاقات الفنون ولهذا فهو فن الفنون »^{٦٦} وانما يضاف الى ذلك ان تعامل الفنان مع هذا النوع الادبي تعامل له (خصوصية) واضحة وبطريقة تميزه عن رفاقه الفنانين. ولسنا نذهب بذلك الى ان قصيدة الشعر هي (تركيبة سحرية) ، انما

(٦٢) ibid, PP : 34-44.

(٦٣)

Pavul korin-the Demand of the age and the Questions of the creation « Socialist Realism in Literature and Art » P. 99.

(٦٤) ibid, P. 100.

(٦٥) الشعر بين الفنون - سهر القلماوي. مجلة الثقافة. القاهرة. يناير ١٩٦٤.

(٦٦) انظر (مقدمة في نظرية الادب) عبد المنعم تليمة ١٠٤ - ١٠٦.

يمكننا القول ان للشاعر مجالا ارحب دون سائر الفنانين في ترك بصماته وقلامه على مادته الفنية ، سواء في استخدامه العناصر الاليقاعية والموسيقية ، ام في انتقائه للصور وطريقة تركيبها ، ام في اختياره قاموسه الشعري ، ام في الزاوية التي يتناول منها الحدث او الموقف او الموضوع . بل وحتى في طريقة التعبير عن مشاعره وطرح وجدانه .

ومن هنا ، تبدو قضية (الذاتي) و(الموضوعي) في الشعر ، والغنائي منه خاصة قضية غامضة تماما ، هذا اذا افترضنا جدلا امكانية وجود مشكلة ذاتية (صرفة) تخص الشاعر وحده ، دون ان ترتبط بأي قضية او (مؤثر) خارج ذاته^{٦٧} ، والذي نراه ان (الذاتي) في الشعر يشي (بالموضوعي) ، كما ان (الموضوعي) يدل على (الذاتي) ويتضمنه . ذلك ان الشعر - كما قررنا في غير موضع - ينبع من رؤية ذاتية للوجود . ومن هنا فان الواقع ينتقل الى نسيج الفنان الشاعر بطريقة تشبه طريقة التمثيل النباتي SYMTHESIS بحيث يبدو اسقاط الواقع على نسيجه ، ان لم يمر خلال عدسة رؤيته الخاصة بمثابة اسقاط ميكانيكي عادي لا قيمة للفن فيه من اثر . وبمعنى آخر فان الشاعر لا يمكن ان ينفصل عن الواقع الموضوعي ، لأنه يرى فيه بعده الداخلي وليس الخارجي . انه يرفض واحدا من اشكال الواقع ، يرفض شكله الظاهر . وهو بهذا المعنى يفكك الواقع ليعيد بناءه اكثر انسجاما وتوحدا وجمالا عبر خياله ، وخلال الحلم والرؤية .

ولعل الشاعر آخر المقتدرين - بين مجموعة الفنانين - على مفارقة انتمائه للشكل الجماعي من الواقع ، أليس استعماله لغة الجماعة وفنها وتقاليدها الشعرية ، واحساسه الناضج بموروثها هو شعور بالانتماء وصورة من صوره ؟ لكننا حين نضعه في (قفص) ايدولوجية معينة ، ونطالبه بالتعبير عنها او خدمتها وفق شروط محددة ثابتة ، دون ان يكون تعبيره نابعا عن رؤية ذاتية اختيارية ، والا كان عمله (ساقطا) او (رديئا) فانه من المشكوك فيه ان نحظى بالفن الرائع العظيم .

(٦٧) يقول الشاعر الانكليزي المعاصر توماس بلاك بين «لا اجد اختلافا بين مشاكلنا الشخصية ومشاكل المجتمع . ويعد ذلك يبقى الفرد مشغولا بالمجتمع . ان تأثير الفرد في مجتمعه يعتمد على ما يستطيعه من فهم لنفسه» انظر .

The poet Speaks-interviews with contemporary poets, Edi. by : Peter Orr, London, 1966 P. 29.

وكان كيتس يقول «ان الفن يدعونا الى تلمس العالم واختباره ورؤيته تأسيسا على عبارة وردز ورث المعروفة «الشاعر هو صخرة الدفاع عن الطبيعة البشرية» . انظر .

L.C. Knights, Poetry, Politics and the English tradition, London. 1954, PP : 26-28

وحسبنا الإشارة الى عبارة الاصمعي في شعر حسان بن ثابت بعد اسلامه وتجنبه التعبير عن نزعاته الخاصة المتعارضة مع حدود العقيدة الاسلامية وشروطها التي سماها (الخير) وكيف اصاب شعره (اللين) بعد ان كان (قويا) يسير في طريق (الفحول) من الشعراء « .. طريق انشعر اذا ادخلته في باب الخير لان ، الا ترى ان حسان بن ثابت كان علامة في الجاهلية والاسلام ، فلما دخل شعره باب الخير من مراثي النبي (صلى الله عليه وسلم) وحمزة وجعفر (رضي الله عنهما) وغيرهم لان شعره . وطريق الشعر هو طريق الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابعة ، من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء ، وصفة الخمر والحروب والافتخار .. فاذا ادخلته في باب الخير لان »^{٦٨}

ولسنا في حاجة لاستعراض موقف النقد العربي من هذه القضية ، فعبارة القاضي الجرجاني في الرد على بعض خصوم المتنبي ممن وجدوا في بعض شعره (ضعفا في العقيدة) و(فسادا في المذهب والدين) صريحة تحسم الموقف « .. فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحي اسم ابي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، ولكان اولاهم بذلك اهل الجاهلية ، ومن تشهد الامة عليهم بالكفر لوجب ان يكون كعب بن زهير وابن الزبيرى واضرابهما ممن تناول رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وعاب من اصحابه ، بكما خرسا ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر »^{٦٩} ولا يتعلق الأمر بموقف الاسلام من الفنان – ولعله كان اكثر تسامحا مع الشعراء في اغراض معينة – وانما الأمر يتعلق بموقف الفنان من قيم مجتمعه في اخذه بعضها مأخذ القداسة ، ورفضه بعضها الآخر ، ثم بموقفه وهو يعبر عن ذاته ورؤيته من خلال حريته هو .

وتلك هي قصة الفنان وصراعه التاريخي الطويل لتحقيق ذاته . ولسنا بحاجة الى شرح موقف ميكائيل انجلو من البابا والكنيسة عندما صور (الله) على هيئة البشر في اكبر كنائس روما ، او موقفهما منه . ومع ذلك يبقى الشاعر متميزا بين سائر مبدعي الفن لخصوصية الشعر وتفرده وكماله بين الفنون . ولعل ذلك كان السبب وراء استثناء سارتر الشاعر وحده من النقد باكبر قضايا الفن الوجودي ، ونعني بها قضية الأدب الملترزم

(٦٨) الموشع في مأخذ العلماء على الشعراء – المرزباني . ط السلفية ١٣٤٣هـ ص ٦٢ .

(٦٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه – علي بن عبد العزيز الجرجاني . تحقيق ابو الفضل ابراهيم والبجاوي .

القاهرة الطبعة الثالثة ص ٦٤ .

على ان الذي يحكم العلاقة ما بين (الذاتي) و(الموضوعي) ، فيما نعتقد ، هي درجة (النسبية) بين الاثنين ، فكلما كان (الحد) مطلقا كلما افتقد اعتباراته في عالم الفن . بمعنى انه ليس هناك ذاتية مطلقة عند الشاعر المنطلق من مقولة وردز ورث « الفيض العفوي للمشاعر » فانه اذا ما سجل هذا (الفيض العفوي) مباشرة ، (دون تأمل واعادة ودون تعمق) فانه لن يسجل سوى لغو وثرثرة واصوات وكلمات متقطعة تصدر عن اللاوعي ، كذلك فان الفنان الموضوعي المنطلق من مقولة اليوت « الابداع الفني تأمل عميق واخراج شيء جديد من هذا التأمل العميق » فانه حتى في اختيار الموضوع او ما يعادل المشاعر والاحساسيس بما يعرف بالمعادل الموضوعي . Objective

Correlative او حتى في اختيار (الزاوية) او (التجربة) بكاملها في هروبه عن الذات وتحقيق مشاعره بسلسلة من الصور والأحداث ، فانه بهذا (الاحداث) الخارجي الموضوعي في طريقة بنائه واختيار صوره وانتقاء زواياه ومؤثراته واقامة عملية الصراع والتناغم والتشاكل في كل اجزائه ، انما يعبر عن ذات الشاعر وبصماته وشخصيته واختياراته وذوقه .

ولعلنا لا نخطئ الاحساس في تأملنا لقصيدة اليوت الشهيرة (الأرض

الخراب) The Waste land والتي يشير اليها الشاعر في

احدى ملاحظاته على انها رحلة المسيح الى مدينة (عاموس) Emmaus بعد البعث . لا نخطئ ان هذه الرحلة خلال الأرض الخراب تعني الفهم الذي يقدمه الشاعر عن العالم المعاصر الذي يعيشه هو من خلال قصيدته ، فهو « ... يخلق ارض الهروب الخاصة به ، والتي هي التجسيد لمشاعر العقم والتوق الشديد والسأم »^{٧١} بل هي اكثر من ذلك بالنسبة لذاته « .. فنحن نحس بأنه هرب من الروح الشاملة التي تهيم على هذه الأرض الخراب ، ان انكشفت ذاته فتحوّلت الى مجرد شخص اتضحت امام ناظره رؤيا خلاصه الذاتي .. »^{٧٢}

ومن هنا تكاد تصبح قضية (الذاتي) و(الموضوعي) وكأنها مسألة شكلية ، حتى لنجد بعضهم ، ممن يعانون تجربة الشعر ومجاهدة الذات ، ينفون كونها تشكل قضية في الابداع الفني ، ويرون ان استعمال هذين

(٧٠) ما الادب - جون بول سارتر. ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال. الانتجو المصرية ١٩٦١ ص ٨.
ويلاحظ ان لينين قد هاجم - في القضايا الجمالية - الليبراليين والثوريين المتشجنين معا وفي وقت واحد حيث اشار الى « ان هذه القضايا لا تتحمل النظرة الاحادية الجانب (ابيض او اسود) لان الظلال التي بينهما لا حد لها انظر مجلة الطليعة. القاهرة. عدد نيسان ١٩٧٠.

المصطلحين » انما هو تخريب في عالم الفن وسوء فهم «^{٧٣} وهي - في نظرهم - مرفوضة وجائرة ، لأن العلاقة بينهما متكاملة تماما « اذ ان الفنان الحق هو من يعبر عن وقع الموضوع على ذاته وبعد ذلك يأتي دور (الوجدانية) حين تأتي مرحلة التعبير ، مرحلة وقع الذات على الموضوع «^{٧٤}

(٧)

تلك ، اذا صح رأينا ، اخطر القضايا التي خلفتها الرومانسية في ساحة النقد حتى الآن، ولا شك ان ما يتبعها بالضرورة ويتعلق بها قضية (القيمة الاجتماعية للشعر) . ولا نريد الوقوف عندها ، انما نكتفي بالاشارة الى ان افلاطون ضاق بالشعر وعده سيئا لأنه يثير العواطف ويخون الحقيقة^{٧٥} . بينما وجده ارسطو (والتراجيدي منه على الأقل) جيدا لتطهير المشاعر^{٧٦} . اما بالنسبة لوروزورث ، فانه « بسبب تقويته للمشاعر وتهذيبها فهو بين اعظم الأشياء جودة ، حتى ان دفاع شلي عن الشعر كان اكثر تسعيبا وتأثيرا من كل الأقوال الرومانسية عن القيمة الاخلاقية للشعر.. فلقد اراد ان يوحد بشدة بين وظائف (الشاعر) و(المصلح)^{٧٧} . بينما اعتبر ورد زورث مكونا لوظيفة الشاعر الاجتماعية فلقد كتب الى السير جورج بومونت « كل شاعر عظيم هو معلم .. انني اما ان اعتبر معلما او لا شيء »^{٧٨}

واذا كانت عبارة هوراس القديمة قد عادت مرة اخرى على لسان ورد زورث في دفاعه عن شعر روبرت برونز بأنه « يسر ويعلم »^{٧٩} فتبدو ظاهرة ايجابية في الحركة الرومانسية ، فان هناك ايجابيات كثيرة تذكر لها ولاعلامها ، مثل اقترانها بمفهوم الثورة^{٨٠} ، وتقديسها لهذا المبدأ كما تداولته معظم كتابات الرومانسيين ،^{٨١} وفي اتجاهها للانسان باعتباره (منبع الاشياء) حيث كونت رسالتها في ضوء التناقض العظيم بالنسبة له : بالمقارنة بين عظمتة وابتذاله وبين قوته وبؤسه .^{٨٢}

(٧٣) حياتي في الشعر - صلاح عبد الصبور. بيروت. دار العودة. ١٩٦٩ ص ٣٨.

(٧٤) توحّد الشاعر - صلاح عبد الصبور. مجلة الكاتب. القاهرة. العدد الثالث. يونيو ١٩٦١.

(٧٥) .. اننا لا ننكر سحره، ولكننا نعيب عليه خيانتة الحقيقية. لست يا صاحبي نسلم بسحره الساحر وخاصة اذا ما نطق به لسان هوميروس. انظر (المحاكاة) سهر القلماري ص ٨١ وانظر تفصيلا دقيقا لظروف موقف افلاطون هذا من الشعر. المصدر نفسه ص ٦٥ - ٨٣.

(٧٦) The mirror and the lamp, P. 33.

(٧٧) The Mirror and the Lamp, P. 313. (٧٨) ibid, P. 332.

(٧٩) المصدر السابق والصفحة . (٨٠) انظر (الرومانتيكية) الدكتور غنيمي هلال ص ٥ ، ١٩

(٨١) انظر تمجيد فيكتور هوغو للثورة . المصدر نفسه ص ١١١

(٨٢) J. Barzun, Romanticism and the modern ego P. 24.

واذا كانت الرومانسية الانجليزية قد انتهت الى ذلك الموقف ، فان الرومانسية الفرنسية ، منذ الربع الأول للقرن التاسع عشر ، قد وضعت قوانينها الرئيسية هي ايضا في ضوء شعارها « على المرء ان يكون حرا ليقول الحقيقة ... اما الحقيقة فهي ان ينقل المرء الطبيعة بدل ان ينسخها »^{٨٣}

وليست حقيقة الرومانسية انها « ارتبطت بحركات التحرر الوطني »^{٨٤} فحسب . فهناك من يرى « ان عمل ورد زورث وكولردج لم يكن تقويض عرف فاسد فقط ، بل كان ثورة على النظام الاجتماعي بأسره »^{٨٥} . ولقد عرف عن ورد زورث بانه « كان شاعر الثورة وكان شاعر مقاطعة جبلية في شمال انجلترا ايضا »^{٨٦} ، وتوفي بايرون وهو في السادسة والثلاثين من عمره في طريقه ليحارب من اجل استقلال اليونان ،^{٨٧} ولم يكن نشاط بليك وشلي بأقل من الآخرين في قضايا التغيير السياسي والاجتماعي .^{٨٨}

ولقد عد ادب الرومانسيين عامة ، بأنه يثير في المجتمعات غير الثابتة اعرافها وانظمتها روحا يتحرك من عدم القناعة ، الى رؤية متحفزة ، يرتبط فيها الشيء الوقتي بغير الوقتي دون ان يفقد فرديته^{٨٩} .

واذا كانت (الثورة) و (الحب) و (الطبيعة) و (الموت) ابرز محاور شعر الرومانسيين فان (الدهشة) هي السمة الاساسية الأكثر التصاقا بمواقفهم كلها في تعاملهم مع الكون . ان (الدهشة) هي رد فعلهم ضد فكرة العالم المألوف التي اعتقد بها شعراء القرن الثامن عشر .. تلك حقيقة لا تنطبق على كولردج وكيتس فحسب ، وانما على ورد زورث وشلي كذلك^{٩٠} ، لقد نظروا الى اعماقهم باحثين في حياتهم الخاصة عن احساسات غريبة ، وفي اهتمامات غريبة عميقة بالطبيعة ، ليس على اعتبار انها محور للشاعر الجميلة ، ولكن باعتبارها تشكل الروح المؤثرة في الحياة ، انها كما لو كانت قد اوعت بمجيء الحركة الصناعية وكابوس المدن الصناعية ، لقد عادوا الى الطبيعة لتحميمهم ولقد بدت في شعرهم مشاعر الدهشة من الحياة التي تبدو خلال احساسهم (٨٢) الرومنطيقية في الادب الفرنسي - ترجمة احمد دمشقية ص ٢٩ . وانظر بشأن انجازات الرومانسية في عيادين الرسم والنحت والبناء والباليه والموسيقى والشعر في كل من فرنسا والمانيا :

Encyclopedia of the Arts, philosophical library, New Yourk, 1964. PP : 865-868.

E. Fischer, The Necessity of Art, P. 53. (٨٤)

(٨٥) وظيفة الشعر ووظيفة النقد - ايليوت . ترجمة عبد الوهاب الوكيل . مجلة كلية الآداب . بغداد . العدد الرابع آب ١٩٦١ ص ١١

Helen Darbishire, The poet Wrdsworth, Oxford, 1950. (٨٦)

(٨٧) مقدمة في الادب الانكليزي - جون ملجان ود . م . دافين . ترجمة محمد فاضل عبود . النجف ١٩٧٠ ص ٥٦ .

(٨٨) انظر في نقد الشعر - محمود الربيعي ٩٨

Bowar, The Romantic Imagination, P. 292. (٨٩)

(٩٠) المصدر السابق ص ١٩٨ - ١٩٩ .

جديدة ورؤية طازجة^{٩١}

وكثيرا ما وصفت الرومانسية - لكل ذلك - وفي خطوطها العامة ، بأنها حركة (بنائية) و (ابداعية) ممثلة لفترة (الحول) في مقابل القرن الثامن عشر (المنحل)^{٩٢} ومع ذلك كله نجد احد اعلامها المشهورين ، الفريد دي موسيه ، يعرفها قائلا « انها نجم يبكي وريح تنن ، وليل يرتعش ، وزهرة تطير ، وعصفور يفوح اريجه ... »^{٩٣} فهل هذه هي الرومانسية ، ام تلك التي تعرضنا لايجابياتها ؟

الواقع ان الرومانسية شديدة التنوع ، في ادب اعلامها ، كثيرة الاختلاف حتى ليتمكن ان نصفها بأنها (حركة قمم) منفصلة في الأدب والفن . ان كل واحد من اعلامها يختلف عن الثاني مشكلا قمة قائمة بذاتها . ومن هنا فاننا حين نحاول تعريفها او تحديدها ، فانما نحاول انقاص الكثير الى واحد بالنسبة للعالم وبالنسبة للفن كما يقول بارزن^{٩٤}

ولذلك ترددت الفكرة القائلة بأن الرومانسية لا تعني اتجاها محددا واحدا ، فهي ليست (عودة الى العصور الوسطى) ولا هي (حب الغربة) ، او (ثورة ضد العقل) او (تبرئة للفرد) ، ولا هي (انعاش لوحدة الوجود) او (المثالية) او (الكاثوليكية) او (نبذ التقاليد الفنية) او (تفضيل العواطف) او (حركة رجوع للطبيعة) ولا عشرات اخرى من هذه التعميمات ، انها ليست ايا من هذه الاشياء لسبب بسيط هو ان ايا من هذه الاتجاهات لا يمكن ان يوجد موزعا بانسجام بين الرومانسيين الكبار^{٩٥}

لقد تناقضت الرومانسية طويلا في مقولاتها وآراء شعرائها ، لكن الذي يفسر لنا كل تناقضاتها هدفها العام ومشكلتها الرئيسية في « خلق عالم جديد على انقاض عالم قديم بعد ان قامت الثورة الفرنسية و نابليون بكس نظيف ، وحتى قبل الثورة التي يمكن ان تؤخذ على انها مظهر خارجي لتفسيخ داخلي ، فانه لم يعد ممكنا ، التفكير او العمل او الكتابة او الرسم بالاشكال التقليدية التي فقدت الحياة ، فلقد حطم نقاد القرن الثامن عشر مكان سكناهم الخاص »^{٩٦}

B. ifor Evans, A short History of English literature, Penguin Books, (٩١)
London, 1950. P. 46.

J. Barzun, Romanticism and the modern ego. P. 22. (٩٢)

(٩٣) حديقة النبي - جبران خليل جبران . نقله الى العربية الدكتور ثروت عكاشة. القاهرة ١٩٦٠
المقدمة .

Romanticism and the modern ego. P. 96. (٩٤)

(٩٥) المصدر السابق ٢٠ - ٢١ . (٩٦) المصدر نفسه ٢٢ .

اما انجازات الرومانسية فأضخم من ان تكفيها صفحات ، وحسبنا الإشارة الى بعض انجازاتها البارزة في ميدان القصيدة وطبقاتها الفنية استكمالا للصورة .^{٩٧} ففي مجال النظرية الفنية تقوم الرومانسية عموما على مقولة ورد زورث الشهيرة « الشعر هو الفيض العفوي للمشاعر القوية » . فالوعاء - كالنافورة مثلا - هو الشاعر ، ومواد القصيدة تأتي من داخله .^{٩٨}

ومعنى هذا ان التحول من مفهوم المحاكاة **mimesis** الى التعبير **Expression** ومن (المرأة) الى (النافورة) ثم الى (المصباح) والمتناظرات المتعلقة بهذه التحولات لم تكن منفصلة عن مفهوم الشعر الذي حددته الرومانسية . ان بؤرة الاهتمام هي علاقة عناصر العمل الفني بحالة الفنان الذهنية والاقتراح المسمى بـ (العفوية) انما هو في الحقيقة حركات النبض في صلب الشاعر^{٩٩}

ويتفق ورد زورث وكولردج مع ارسطو في ان موضوع الشعر هو (الحقيقة) اذ اعاد كولردج صياغة العبارة بقوله « ان الشعر يمثل واسطة عادلة بين اطراف العام والمألوف من جهة . والفرد والجديد من جهة اخرى . ثم يعيد صياغة هذا المفهوم مرة اخرى بمنطقه المميز فيسميه « الالتحام والتسوية » ما بين الأشياء المتضادة . والمطلوب هنا انحاء الكون الى داخل الفرد^{١٠٠}.

وفي مجال الجودة والرداءة قسم كولردج الشعر كله الى نوعين رئيسيين : الشعر ذو المواصفات الميكانيكية ، والشعر العضوي^{١٠١} . اما

(٩٧) من أبرز انجازات الرومانسية انها عطلت لكلمة (فنان) مدلولها الحديث ، انظر التفاصيل

Graham Hough, the Last Romantics, London 1961. PP : XV « The preface »

Abrams, The mirror and the lamp P. 48. (٩٨)

ibid, P. 54. (٩٩)

ibid, P., 56. (١٠٠)

(١٠١) المصدر السابق ١٧٦ ويشأن تفاصيل مفهوم النظرية الرومانسية في الفن عامة والشعر خاصة كما وردت في آراء الرومانسيين وموقفهم من آراء افلاطون وارسطو ، ثم من الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر انظر المصدر السابق . الصفحات ٤٨ ، ٤٩ ، ٦١ ، ٦٨ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٦٧ ، ٢٩٠ ، ٢٩٩ .

اساس هذا التقسيم فقد جاء من نظريته الشهيرة في الخيال ، والتي تعد دُون جدال أكبر إنجازات الحركة الرومانسية . وملخصها ان كولردج قسم الخيال الى ثلاثة انواع : اولي (ابتدائي) وخيال ثانوي ، وقوة استدعاء (وهم) Fancy يشترك في الاول جميع الناس اما الثاني فهو الخيال الخلاق المبدع ، الخيال العضوي **organic Imagination** ومن ابرز مواصفاته انه يفكك .. ينشر .. يبدد في سبيل اعادة الخلق^{١٠٢} انه يعيد خلق عناصره بواسطة عملية يسميها كولردج (الحجارة والملاط) **brick and mortar** وعلى هذا ، فان الخيال الشعري الذي يقصده : عملية تركيبية بدائية وقوة مازجة لاحمة على عكس (الايهام) الذي تتصف به الذاكرة الميكانيكية عادة ، فهو خيال سلبي مرآوي ، انه قوة جامعة ورابطة ، تعمل فحسب من خلال عملية وضع شيء بجانب اخر **Juxta-position** ^{١٠٣} ، فالعملية الابداعية تنعكس في الخيال الابتدائي بواسطة (كل العقول) الفردية ، ويرجع صداها ثانية في الخيال الثانوي (التخيل) الذي يعيد الخلق والذي يمتلك الشاعر العبقري فقط^{١٠٤} .

وهكذا اضاف كولردج مصطلحا ثالثا هو (العقل في الادراك) ، للمماثلة الموجودة بين (الشاعر) و (الاله الخالق)^{١٠٥} وقد بدا (الادراك) عنده هاما مرتبطا بالخيال الخلاق ذاته « فالتجربة تنبع من الادراك ، الا ان الخيال الموحد يكون مصدرا لضوء جديد ، واداة مساعدة لادراك يمتلك رؤية اكبر »^{١٠٦} وقد وجد النقاد (ادراك) كولردج نفسه نموذجا لما كان يعنيه في مصطلحه ، اذ وصف ادراك كولردج بأنه « حساس بشكل غريب ، سريع الاستجابة للاهتزاز ، متمكن من التمييز بين اشياء دقيقة جدا كدقة الشعيرة »^{١٠٧}

وتتعلق قضية (الادراك) عادة بقضية (الصورة) **Image** ، التي كانت قبل مجيء الرومانسيين تعني المفهوم الافلاطوني « انعكاس الصور في المرآة تماما كما في الرسم او كتابة الشخصيات في صفحة كتاب ،

(١٠٢) المصدر نفسه ٢٨٢ . وللاستزادة بشأن نظرية كولردج في الخيال انظر كتابه المعروف **Biographis literaria** وقد ترجمه الى العربية عبد الحكيم حسان بعنوان (النظرية الرومانتيكية في الشعر) القاهرة ١٩٧١ . انظر الفصول : الرابع ، والثاني عشر ، والثالث عشر . وانظر بعض تحليلات هذه النظرية (المحاكاة) د . سهير القلماوي ط ٢ ص ١٢٧ - ١٣٠ وانظر (كولردج) د . مصطفى بدوي ١٩٥٨ ص ٩٢ .

(١٠٣) **The mirror and the lamp, PP : 168-169.**

(١٠٤) المصدر السابق ٢٨٢ .

(١٠٥) المصدر السابق والصفحة .

(١٠٦) **Wihliam, Walsh, The use Imagination, London, 1959. P. 14.**

(١٠٧) المصدر السابق والصفحة .

وانطباع البصمات على قرص الشمع»^{١٠٨} ومثله رأى ارسطو عن (استقبال الأحاسيس) في عبارته « يجب ان تكون قد تكونت كما لو حدثت بالطريقة التي يترك فيها خاتم اثره دون ان يظهر في الشمع اثر للحديد او الذهب»^{١٠٩} واستمر هذا المفهوم حتى القرن الثامن عشر حيث مثلته كتابات جون لوك الذي اثبت قالبا محددا للنظرة العامة للعقل^{١١٠} بينما اظهرت آراء ورد زورث وكولردج تحولا جذريا في مجال الصورة واستقبال الاحاسيس في العقل ، اذ اتفقا على تصوير العقل في « كونه (ادراكاً حسياً) نشطاً اكثر من كونه (حسياً جامداً) وانه يهب للعالم ، في عملية ادراكها العالم ذاتها »^{١١١}

وفي مجال اللغة كان التحويل جذريا ايضا . فقد رفضت الرومانسية المفهوم الكلاسي القائل بوجود لغتين ، واحدة للنثر واخرى للشعر ، كما رفضت تقسيمها للكلمات : نبيلة ، واخرى وضيعة . واتجه ورد زورث الى لغة الطبقات الشعبية متخذا استعمال لغة الناس العاديين والبسطاء مقياسا للشعر الجيد ، قائلا في مفتتح الطبعة الثانية للقصائد الغنائية عام ١٨٠٠ «اغلب القصائد التالية هي تجارب كتبت بشكل رئيسي من خلال نظرة تؤكد مدى امكانية ان تكون لغة الحديث في الطبقات الوسطى والعامة من المجتمع ملائمة لأغراض المتع الشعرية ...»^{١١٢}

وتأسيسا لمفهوم كولردج عن (الشكل العضوي) للقصيدة ، ورفضه التقسيم الكلاسي لعناصرها في ثنائية (الشكل والمضمون) وتأكيده استحالة فصلهما لأن كلا منهما يعتمد على الآخر ويشكله ويرتبط به ارتباطا عضويا^{١١٣} ، فانه انتهى الى تقسيم اللغة الى لغتين واستعمالين : لغة الانسان ، ولغة الشعر . وفي الثانية « يجب ان يكون لكل عبارة ، واستعارة ، وتشخيص ما يبرره من العاطفة »^{١١٤} وعلى هذا ، فالشعر عنده من الوجهة اللغوية « افضل الألفاظ في افضل الاوضاع »^{١١٥} . واذا كان ورد زورث وكولردج قد عملا على (جعل اللغة غريبة) ، فان احدهما قد سعى لخلق الغرابة على المؤلف في حين سعى الآخر الى جعل المدهش مألوفا »^{١١٦}

The mirror and the lamp. 57. (١٠٨)

(١٠٩) المصدر السابق والصفحة .

(١١٠) المصدر السابق والصفحة .

(١١١) المصدر السابق ٥٨ .

Preface to the second edition of Lyrical Ballads, 1800 « English critical (١١٢)

Essays (nineteenth century) London, 1961. PP : 1-23 .

(١١٣) انظر تفاصيل القضية بشكل موسع (كولردج) للدكتور مصطفى بدوي ^{٩٥}

(١١٤) المصدر السابق ٩٥ - ٩٦ .

(١١٥) المصدر السابق ٩٥ - ٩٦ .

(١١٦) نظرية الأدب - ويليك ، وارن . ترجمة محي الدين صبحي ٣١٩ .

وقد حدد فيكتور هوجو موقف الرومانسيين العام من النحو والبلاغة واساليب التعبير في احدى قصائده المطولة «.. لقد نفتت ريحا ثورية ، ووضعت على القاموس قبعة الثورة الحمراء فلا كلمات ارسنقراطية واخرى وضعية . فليس هناك من كلمة لا تستطيع الفكرة في تحليلها المطلق ان تقع عليها . وصحت مع الصاعقة والعاصفة . حربا على البلاغة ولكن سلاما مع النحو .. ولم اكن اجهل ان اليد الثائرة التي تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة . وقلت للكلمات : كوني جمهورية وجعلتها تتحرك جميعا ، ورميت في شراسة بالشعر الارستقراطي الى كلاب النثر السوداء » ١١٧

وفي مجال الايقاع والموسيقى اشترط كولردج اساسين لوزن القصيدة ، الأول : ينبغي للوزن ذاته ان يكون مصحوبا بلغة الانفعال الطبيعية . والثاني ان تكون آثار الفعل الارادي واضحة في سائر اللغة المنظومة بحسب تدخل هذه الارادة ، على ان يتحد هذان الشرطان اتحادا تاما ١١٨ وفي التطبيق العملي سخر هوجو من تحديد الاوزان القديمة ، وحاول التحرر من التزام حدودها المنبعة التي كانت لها في العصر الكلاسي ، بحيث هدم تلامذته البيت الشعري وغيروا فواصله في النظام الاثني عشري (الكسندران) حتى احواله احيانا الى سطر من النثر ١١٩

كما اهتم الرومانسيون اهتماما شديدا بالسونيت Sonnet

والأنشودة القصيرة ODE كما عتوا بالقافية باعتبارها مركزا تنظيميا للشاعر ، يخلص بها الشاعر من عذابه كما يقول بايرون ١٢١ . ولا شك أن الذي استعرضناه ليس الا الخطوط البارزة في حقل انجازاتها الواسع ، وفي صورتها العامة . وتظل انجازاتها الأصلية والكبيرة في دواوين شعرائها وفي كتبهم ورسائلهم ودفوعهم الكثيرة عن الشعر ١٢٢ .

(١١٧) الرومانتيكية - محمد غنيمي هلال ١٨٩ - ١٩٠

(١١٨) كولردج - د. مصطفى بدوي ١٧٤ - ١٧٦ .

(١١٩) نظرية الانواع الادبية - فنسنت ، ترجمة حسن عون . المجلد الاول ص ٧٠ .

(١٢٠) انظر بشأن الاشكال الشعرية الرومانسية (المرأة والمصباح) ص ٨٦ - ٩٩ .

(١٢١) المصدر السابق ١٣٩ .

(١٢٢) بشأن الانجازات الرومانسية ، انظر الفصل الذي عقده باورا تحت عنوان The Romantic

« The Romantic Achievements » Imagination P. 217.

English critical وانظر مجموعة من النصوص النقدية الهامة في :

Essays (Ninetgenth century)

مثل دفاع شلي عن الشعر ص ١٠٢ - ١٣٨ ، ومقدمة ورد زورث للقائد الغنائية ١ - ٢٣ ، ومقالة

جون رسكن عن (الابهام العاطفي) ٣٠٤ - ٣٣٢ .

ولقد جاء الآن دور السؤال الهام : اذا كانت الرومانسية - من خلال عرضنا تمثل كل هذه القضايا ، مثيرة كل هذه المشاكل ، محدثة اضخم تحول في تاريخ الفن الانساني ، فأين منها - اذن - هذه الموجة الجديدة في الشعر العربي ما بين الحريين والتي اصطلحنا على تسميتها بالرومانسية العربية ؟ ما هي انجازاتها ؟ ، وما مقدار الأصالة و(التأصيل) والتقليد والمحاكاة فيها ؟ وهل احدثت في الشعر العربي ذلك الانعطاف الحاد والهزة العنيفة التي احدثتها تلك الحركة العميقة والاصيلة في اوربا ؟

لعل الاجابة على هذه الاسئلة أكبر وأوسع من ان يتسع لها مجال البحث في موضوعنا ، الا اننا نحاول تضيق القضية ، والنفاذ اليها من خلال ما يقترحه علينا الدكتور عبد القادر القط في مطالبته ان نحكم على النماذج الشعرية من حيث القيمة الفنية ، وليس من كونها تخالف القديم او تسايره ، وان نقف من الجديد موقفا على ضوء سؤالين : هل هناك حاجة الى هذا الجديد ؟ وهل هذه النماذج المتوافرة منه ترضي هذه الحاجة ؟^{١٢٣}

الواقع ان الحاجة لهذا الجديد كانت مطلوبة ، فلقد ظهرت اشارات ودلالات تنبئ بتحركات جديدة في المجتمع العربي ، ولم يعد من شك في ان السنوات ١٨٨٢ (ثورة عرابي) و ١٩٠٨ (اعلام المشروطية) وثورة ١٩١٩ تعني شيئا كثيرا وفي مصر خاصة . ومنذ اواخر القرن التاسع عشر ، نشأت طبقة وسطى من صغار الملاك ورجال الصناعة والتجارة والموظفين ، تأخذ مكانها بين الخديوي والانكليز ، تؤثر في الحياة العامة بمرور الزمن حتى بلغت ذروة نشاطها عام ١٩١٩ .

وابرز ما يلاحظ على هذه الطبقة الناشئة ان ما تكون من قياداتها واحزابها الوطنية (الأمة) و(الوطني) ثم (الوفد) لم تكن تمثل غير التطلعات السياسية لمثقفي هذه الطبقة ، متمثلة في الاستقلال وطرده الانكليز . ثم التخلص من تبعية تركيا وتقييد الملكية المطلقة باقامة نظام برلماني وحكم دستوري ، اما الوجوه الأخرى لهذه التطلعات ، ونعني بها الجوانب الاقتصادية والاجتماعية كتحقيق العدالة بين الناس وتصفية الاقطاع فلم يكن لها من اثر في مناهج هذه الاحزاب او في مواقف قياداتها .

(١٢٣) من محاضراته « القديم والجديد في الشعر العربي » التي القاها في جامعة الكويت بتاريخ ١٩٦٩/٣/١٠ ، انظر عبد الواحد لؤلؤة (البحث عن معنى) ص ١٢٨ .

ولا تعيننا تفاصيل علاقة هذه الطبقة التي كانت تمثل آمال المصريين في الحياة الحرة الكريمة واقامة مستقبلهم ، بالقصر من جهة وقوة الاحتلال من جهة اخرى ، سواء في تشكيل الوزارات ام في المشاركة الفعلية في النظام السياسي . الا ان الذي يعنينا مدى فاعلية هذه الطبقة البرجوازية في التأثير في حياة الناس ، بما يمكن ان تثيره من حركة اقتصادية واقامة مشاريع في الصناعة والزراعة وادخال الآلة وما تتركه هذه الآلة من آثار في حياة عامة الناس وفقرائهم ، كالذي أحدثته الثورة الصناعية في اوربا وكالذي تركته الآلة من آثار في نشوء المدن الصناعية وفي تغيير علاقات المجتمع الانتاجية ، التي انتهت باسقاط النظام الاقطاعي ، وما تبع ذلك كله من تجديد في حياة الفكر وفلسفات وايديولوجيات جديدة فرضتها البرجوازية هناك ضد طبقة النبلاء ورجال الاقطاع بمعاونة طبقة العمال والحرفيين ، وقادت بعد ذلك ثورتين مشهورتين ، الثورة الأمريكية ١٧٦٦ والفرنسية ١٧٨٩ .

وعلى الرغم من الاختلافات الكبيرة في صورة القوى التي كانت تحكم اوربا في القرن الثامن عشر ، والتي حكمت الوطن العربي في نهاية التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين من حيث قوة النظام الاقطاعي واتساعه ، ومن حيث ضخامة القوة الارستقراطية وطبقة النبلاء ، على الرغم من ذلك الاختلاف ، فان البرجوازية العربية في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن وجدت في الاستعمار وعنفه وخططه مبررا كافيا لأن يسد عليها الطريق ويقضي على مبادراتها وحركتها في خلق نهضة اقتصادية وتطور مالي وصناعي ، راضية ان يدفعها بعيدا عن هذه الميادين ، الا بمقدار ما يحفظ لها مصالحها او مصالح زعمائها وقياداتها .

فاذا ما اضفنا الى ذلك ضعف بذور الحيوية والنشاط والفاعلية في بنية هذه الطبقة ذاتها ، بسبب نشوئها من جهة ، وبسبب جهلها حقيقة دورها الضخم في احداث التغييرات الجذرية المطلوبة في المجتمع ، امكننا ان نفهم سبب انصرافها وقياداتها الى العمل السياسي دون التأكيد على الجوانب الاقتصادية الأخرى . على ان مما يذكر لطلائع هذه الطبقة محاولاتها المستمرة في احداث التغيير الثقافي وصياغة الفكر اللبرالي واثارة القضايا الجديدة كحرية المرأة وعلمانية الدولة ، ونظرية التطور الداروينية وغيرها .

وهكذا كان الجيل الذي ولد وعاش في ظل الاحتلال متجها الى الغرب يقبل عليه اقبالا شديدا ، حائرا بين ظروفه الموضوعية وبين ضغط الحضارة الأوروبية التي داهمته في قيمه وتقاليده وموروثه مدمهة عنيفة . ولقد اثار ادباء هذا الجيل المتجه الى اوربا جملة معارك عنيفة ضد القوى التقليدية والمحافظة مما دعا هذه القوى الى ان تتخذ مواقف « اكثر تشددا من موقف

اسلافهم في الجيل السابق ، وصورة التغير السريع الكاسح في شتى مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية .. جعلت جماهير الطبقة المتوسطة – الطبقة المسموعة الصوت حتى الآن – تشعر بالحيرة والضياع « ١٢٤

ويوصف هذا الجيل عادة بأنه « رومني المنزع » ١٢٥ والسؤال الهام : هل كانت هذه النزعة فيه أصيلة نابعة من الواقع الاجتماعي والتغيرات العميقة في المجتمع العربي ؟ لقد حاول العقاد الإجابة على هذا السؤال حين شبه – مبالغا – الوضع النفسي لجيله وقيمه الاجتماعية بتلك الحالة التي عاشها الشعراء الفرنسيون قبل الثورة الفرنسية قائلًا « ان هذا العصر – في مصر – قد هز رواكذ النفوس ، وهو عصر ، طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب ، وقد تعددت المسافة فيه بين اعتقاد الناس بما يجب ان يكون وبينما هو كائن فغشيتهم الغاشية » ١٢٦ ثم ينقل عبارة شاتوبريان المشهورة وقد وجدها العقاد تصلح لتصوير مشاعر جيله « لقد سئمت الحياة حتى قتلتني السامة فلا شيء مما يحفل به الناس يعنيني ، ولو انني كنت راعيا او ملكا لما عرفت كيف اصنع بعضا الراعي او تاج الملك ... » ١٢٧

ويكثر العقاد – في وصف الظروف النفسية لجيله قبل الحرب الأولى – من عبارات (فلسفة السخط) و(عدم الرضا) و(الشكوى من الزمن) و(اصوات الاستياء) حتى ينتهي الى تسمية عصره بـ(العصر السوداوي) ١٢٨ فهل كان العقاد دقيقا في هذا الوصف وذاك التشبيه ؟ الواقع اننا نرى العقاد شديد المبالغة ، ولعله حين ارجع موقف جيله في قراءاته للآداب الأوروبية ، كان اكثر دقة في تحديد اسباب هذه النزعة الرومانسية في ادبهم ، يقول « ... فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة اوغلت في القراءة الانجليزية ولم تقتصر قراءاتها على اطراف من الادب الفرنسي كما كان يغلب على ادباء الشرق الناشئين في اواخر القرن الغابر ... ولعلها استنفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا اخطئ اذا قلت ان هازلت امام هذه المدرسة كلها في النقد ، لأنه هو الذي هداها الى معاني الشعر والفنون واغراض الكتابة » ١٢٩

(١٢٤) الأدب في عالم متغير – شكري عياد . الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ص ١٢

(١٢٥) المصدر السابق ص ١٥

(١٢٦) الطبع والتقليد في الشعر المصري – مقدمة ديوان المازني ج ١ ط المجلس الأعلى للفنون والآداب ص ١٧

(١٢٧) المصدر السابق والصفحة .

(١٢٨) . المصدر نفسه ص ٢١ .

(١٢٩) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي – العقاد . القاهرة ١٩٣٧ ص ١٩١ – ١٩٢

ومن هنا ، يمكننا القول بأن المجتمع المصري كان مهيباً بشكل من الأشكال للشعر الجديد فلنقل مثلاً نزوع الطبقة الوسطى نحو الليبرالية والتأكيد على دورها ، وبحثها عن مكاسبها من جهة وانتماء اغلب الادباء والفكرين والمثقفين عامة من ابنائها لأحزابها وصحافتها وتجمعاتها السياسية ، كل ذلك وغيره مما هيأ للشعر الجديد . الا ان الذي نعنيه تماماً مقدار التغير الجذري في هذه القطاعات الأخرى من المجتمع كي نستطيع بعد ذلك الوصول الى المقارنة وصور التشابه بين الوضع النفسي لجيل العقاد وجيل الرومانسيين الفرنسيين الأوائل . ولقد رأينا ان طبيعة البرجوازية في مصر وظروفها وتطلعاتها وآثارها في التغير تتشابه بشكل عام مع البرجوازية الأوروبية وتختلف عنها اختلافاً شديداً في الدرجة والتفاصيل والنتائج . فهل معنى ذلك ان انعكاس هذه النتيجة في الأدب والشعر جاء على هذه الصورة : تشابه عام في النوع واختلاف شديد في الدرجة والتفاصيل والنتائج ؟

يضع البوت هذه المعادلة في حديثه عن ثورة ورد زورث الشعرية « كل تغير جذري في الشكل الشعري يحتمل ان يكون علامة تدل على تغير اعماق حادث في المجتمع وفي الفرد » ١٣٠ اما جيل العقاد فلا يرى سبب دعوته لتجديد شكل القصيدة نابعا من التغير الجذري في المضمون ، او نابعا من تغير عميق في المجتمع . يقول العقاد عن جيله ودعوته لتجديد الاوزان « ... وقرأ الشعر الغربي فرأى كيف ترحب اوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في ايديهم القوالب الشعرية فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر .. » ١٣١

ولا يقتصر الأمر على الشكل ، فالعقاد يؤكد لنا ، انه وجيله وقعوا في انفصام حاد ما بين الاحساس والتعبير عن هذا الاحساس بالقالب . المضمون والاحساس شرقيان ، اما تمثل هذا الاحساس فغربي « ... ونحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأوا منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم التربية والمطالعة اجيالا بعد جيل فهم يشعرون شعور الشرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي » ١٣٢

وبغض النظر عن هذا الانفصام الذي يكاد يمثل ابرز سمات هذا الجيل ونوازه حتى سمي بالجيل (المحير المحير) ، ١٣٣ فاننا حتى الآن قد تناولنا

(١٣٠) ت.س. البوت : الشاعر الناقد - مائيسن ، ترجمة د. احسان عباس ١٨١ .

(١٣١) الطبع والتقليد في الشعر المصري - مقدمة ديوان المازني ج ١ ص ١٤

(١٣٢) المصدر السابق والصفحة .

(١٣٣) الأدب في عالم متغير - د. شكري عياد ص ١١

الموضوع من زاوية انعكاس التغييرات الاجتماعية على الشعر ، ومدى الحاجة للجديد فيه . ويهمننا ان نتساءل عن دور الشاعر العظيم الذي يمكن بأصالته ان يتمثل المرحلة تمثلا عميقا ، بحيث يفيد من هذه التغييرات الجديدة في المجتمع لاحداث اخطر التغييرات الجذرية والانعطافات الحادة في طريق الفن . ذلك ان المسألة الكبرى في قضايا التجديد ، ليست في كون هذا الشعر قديما او جديدا انما - كما يقول اليوت - « الى اي حد اقلق الوعي السائد »^{١٣٤} هذا الجديد .

اما خليل مطران ، فمن المتفق عليه دائما انه اول من حمل راية التجديد في الشعر العربي . ولقد قيل في ريادته ودعوته لتجديد الشعر العربي الكثير من الآراء المبالغه ، واطلق عليه من ألقاب التفخيم ما لا يفيد تخصيصا لمذهب او ايضا كما منهج كما يقول الدكتور مندور^{١٣٥} الا ان الرجل كان على قدر كبير من التواضع ومعرفة النفس ، فلم يدع غير ما في ديوانه من سمات ومظاهر ولعل ابرزها ، ان معظم قصائد ديوانه الضخم - في مجلدين - تكشف عن تقليدية ، واضحة ، وتتمثل فيها مواصفات القصيدة الكلاسيكية ولا سيما في اغراضها في المدح والتهنئة والرثاء ، وشعر المناسبات الاخرى ، والاخوانيات . وحين يتحدث النقاد عن شعره الرومانسي - الواضح الرومانسية - فانهم لا يجدون بين ايديهم سوى قصائد معدودة في جزئي الديوان ، امثال قصائده (المساء)^{١٣٦} ، (الاسد الباكي)^{١٣٧} (حكاية عاشقين)^{١٣٨} وهي مقطوعات جاءت تحت هذا العنوان نظمها في قصة حبه . (هل تذكرين)^{١٣٩} .

هذا النزر القليل من القصائد ذات النزعة الرومانسية ، في ديوان خليل الضخم المليء بالاغراض التقليدية يبرر لنا تواضع الرجل وانكاره على نفسه ان يكون قد جاء بالابتكار العظيم في فن الشعر العربي ، نراه يقول في (بيان موجز) وهو مقدمة ديوانه « ... ولم اكن مبتكرا فيما صنعت ، فقد فعل قبلي فصحاء العرب ، ما لا يقاس اليه فعلي ، فانهم توسعوا في مذاهب البيان توسع الرشد والحزم ، وجاريتهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه هذا العهد من اساليب النظم »^{١٤٠}

(١٣٤) ت. اس. اليوت مائيسن . ترجمة د. احسان عباس ص ١٨١

(١٣٥) خليل مطران - محمد مندور . دار نهضة مصر . القاهرة ص ١٠

(١٣٦) ديوان خليل . مطبعة الهلال ، ١٩٤٩ ج ١ ص ١٤٤ .

(١٣٧) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٧

(١٣٨) المصدر نفسه ج ١ ص ١٨٥ .

(١٣٩) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٣٥

(١٤٠) ديوان خليل ج ١ . المقدمة ٨ - ٩

اما ما يعتز به الخليل ، ويصرح به (غير هيباب) فشعر هذه « الطريقة – طريقة النفاذ الى قلوب قارئيه واحداث فيها ما ابتغيه من الأثر – ولا اعني منظوماتي الضعيفة ، هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا » ١٤١ . اما ما يعنيه بشعر (هذه الطريقة) ، فقد وضحه في مناسبة اخرى ، حين قسم الشعر عنده الى نوعين « عندي نوعان من الشعر ، شعر الطلب في المدح والرتاء ونحوهما ، وهذا لا يكلفني مجهودا لاني لا أتأني في اتقانه فأكتبه كما يتفق . اما النوع الثاني فهو الشعر الفني ، وهو يحدث لي وكأنني حسب الظاهر اختاره ، وانما هو في الواقع بايحاء قاهر في حادثة او قصة أو غاية اجتماعية أو سياسية يخطر لي تأييدها والدعوة اليها » ١٤٢

ولعل هذا النوع الذي يسميه (الشعر الفني) هو الشعر الوجداني الغنائي الذاتي ، وهو شعر التعبير عن النفس في طاقات من الخيال المدع ، الذي يمثل اكبر ملامح الشعر الرومانسي ، وقد نرى هذه السمة الرومانسية متمثلة في بعض قصائد الخليل القليلة ، الا ان مما يلفت الانتباه ، هذه اللغة (العباسية) التي جاءت تحمل مفرداتها وتراكيبها ، وربما طباقاتها ، مشاعر الخليل ووجدانه . يقول من قصيدة (المساء) :

دء ألم فخلت فيه شفائي	من صبوتي ، فتضاعفت برحائي
يا للضعيفين استبدا بي وما	في الظلم مثل تحكم الضعفاء
قلب اذابته الصباية والجوى	وغلالة رثت من الأدواء
والروح بينهما نسيم تنهد	في حالي التصويب والصعداء
والعقل كالمصباح يغشى نوره	كدري ويضعفه نضوب دمائي

ولا نريد الاشارة هنا الى هذا الطباق والجناس الناقص في (شفائي – برحائي) في البيت الأول ، ولا الاشارة الى رد الصدر على العجز في البيت الثاني ، فقد جاء العجز يحمل حكمة تقليدية ، ولا نشير الى قوله (في حالي التصويب والصعداء) مما يدخل في باب (الايغال) عند القدامى ولا الاشارة الى حرص الشاعر على استخدام (القلب – الروح – العقل) ، مما يدخل في باب (الترتيب) او الاشارة الى هذا التشبيه التقليدي (العقل كالمصباح) الا اننا نود ان نشير الى هذه اللغة بمجموعها ، في مفرداتها وتراكيبها ، فلا نجد فيها جديدا ، او اثارا ، او توليدا .

ومع ذلك تبقى في قصيدة الخليل هذه المشاعر الذاتية – وان دخلها الكثير من الضبط والاناة والهدوء – ومحاولة التعبير عن نوازع النفس ،

(١٤١) المصدر نفسه ص ١٠

(١٤٢) انظر الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث – عيسى يوسف بلاطة ص ١٠٨ .

واستمرار هذه الظاهرة طوال القصيدة من خلال التعامل مع الطبيعة ، مما تعد سمة جديدة تبرز في قصيدة الشاعر العربي الحديث ، فاذا اضفنا الى ذلك محاولات الخليل ادخال ملامح العنصر القصصي في بعض قصائده^{١٤٣} ودعوته المستمرة لطرح القافية الموحدة حتى اواخر ايامه^{١٤٤} امكننا أن نقول بأن الخليل كان اول رواد تجديد الشعر الحديث . الا اننا نرى ان الخليل - مع ذلك - ليس هو بالشاعر الذي احدث الضجة الكبرى في صفوف الشعر (اقلق الوعي السائد) وليس هو الذي انعطف به تلك الانعطافة الحادة ، فهو لا يملك ذاك الثراء والاقترار العظيم في التخيل والتحكم في اللغة وامتلاكها وتطويعها ، او في التصوير المذهل ، ولا حتى تلك العواطف المشبوبة والثورة العارمة في المشاعر والأحاسيس .

(١٠)

واذا كان الخليل قد مهد الدرب وادخل بعض الجديد بما اتفق له من قدرات ومن لغة اجنبية (فرنسية) مكنته من الاطلاع على ادب الرومانسيين ، فان جماعة الديوان ، التي جاءت بعده شغلت نفسها بصراعات ومعارك عنيفة ، اثمرت كثيرا من الكلام والدعاوى النظرية ، وشيئا من المفاهيم الجديدة ، ولم تزد كثيرا عما لمسناه في نسيج قصيدة مطران .

واول ما نلاحظه في آراء العقاد وشكري والمازني ، ولاسيما في نظرية الشعر ، انها تكاد تكون ترديدا لآراء كبار الرومانسيين الاوروبيين ، ولقد اغنانا الدكتور محمود الربيعي عن مشقة تتبع تلك الآراء واعادتها لأصحابها الاصلين^{١٤٥} ولقد وجدنا ان الثلاثة ، يصدرن عن شعار الرومانسية الأول ، والذي جاء من مقولة ورد زورث « الشعر هو الفيض العفوي للمشاعر القوية » والذي عرف فيما بعد (الشعر تعبير عن العواطف) .

١٤٣) انظر دراسة محمد مندور لهذا الجانب من شعر مطران ، على الرغم مما نجده في هذه الدراسة من الحماس الشديد حتى نرى الدكتور مندور يقول عن قصيدة مطران المسماة (١٨٠١ - ١٨٧٠) والتي كتبها وعمره خمسة عشر عاما فقط بانها (قصيدة تصويرية رانعة .. جمع فيها الشاعر جمعا رائعا بين الثقافتين العربية والفرنسية » انظر (خليل مطران) ل محمد مندور ص ١٠ ، وص ٣٦ - ٥١ .

(١٤٤) التجديد كما يراه شاعر القطرين خليل بك عطران - مجلة الرسالة . العدد ٦١٦ عدد ابريل ١٩٤٥

(١٤٥) في نقد الشعر ص ١٠٤ - ١٢٤

يقول العقاد « ... ولكن المبتدع من يكون له ينبوع يستقي منه كما استقوا »^{١٤٦}. ويقول شكري « ... وانما الشعر كلمات تخرج من النفس بيضاء مشبوبة . وكما ان العاطفة تنطق الشاعر كذلك قد تخرسه شدتها ، ومن اجل ذلك كانت ذكرى العاطفة والتفكير فيها شعرا ، انما تعني الذكرى التي تعيد العاطفة والتفكير الذي يحييها ولكن النفس اذا فاضت بالشعر اخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة »^{١٤٧} ولعل شكري لم يحسن التعبير فراح يدور حول فكرة (ينبوع) أو (الفيض العفوي) مرة ، ويدور مرة اخرى حول فكرة ورد زورث الثانية القائلة « بأن العاطفة تتذكر في هدوء وان عفوية فيضها كانت مجرد مكافأة لعملية مسبقة من التفكير المقصود .. »^{١٤٨}

أما المازني فهو يكرر ايضا فكرة ينبوع الرومانسية في قوله « والشعر .. يجعل القبح جمالا ويزيد الجمال نظرة وجلالا ، ويفجر في النفس ينابيع الأمن والفرح والسرور والألم »^{١٤٩} والغريب ان العقاد ينكر هذا النقل والترديد والتقليد ، مؤكدا ان جماعة الديوان حين قرأت ادب المدرسة الرومانسية الانجليزية والامريكية ، ومفاهيمها في نظرية الفن واطلاعها على اعمال كارليل ، وجون ستيوارت ميل ، وبايرون ورد زورث وغيرهم ، فانها لم تقلد ادبهم او تردد اصدااء وانما « .. سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه ، ولكنه سريان التشابه في المزاج ، واتجاه العصر ، ولم يكن تشابه التقليد والفناء ، او هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والادب لا من تشابه فيما عدا ذلك من التفاصيل »^{١٥٠} ولعل ما كتبه شكري ، بعد ان تفجرت الخصومة ما بينه ، وبين العقاد والمازني ، ما يفند زعم العقاد في اصالة جماعة الديوان واستقلالها ، اذ كشف شكري في مقدمة ديوانه الخامس (الاعراف) مجموعة من سرقات المازني ، ونقله التام لقصائد اوربية رومانسية ولشعراء محددين « ... وقد لفتني اديب الى قصيدة المازني التي عنوانها (الشاعر المحتضر) البائية التي نشرت في (عكاظ) واتضح لنا انها مأخوذة من قصيدة (اودني) للشاعر شلي الانجليزي ، كما لفتني اديب آخر الى قصيدة المازني

(١٤٦) الطبع والتقليد في الشعر المصري - مقدمة ديوان المازني ج ١
(١٤٧) الشعر - لعبد الرحمن شكري . سحر الشعر - روفائيل بطي ج ١ . المطبعة الرحمانية بمصر ١٩٢٢ ص ٢٢٢

(١٤٨) The Mirror and The Lamp P. 47.

(١٤٩) ديوان المازني - ج ٢ ص ١١٨

(١٥٠) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ١٩٤ .

التي عنوانها (قبر الشعر) وهي منقولة من هيني الشاعر الألماني . ولفتني آخر الى قصيدة المازني (الراعي المعبود) وهي منقولة عن الشاعر لويل الأمريكي ، وقصيدة المازني التي عنوانها (الوردة الرسول) وهي للشاعر ولر الانجليزي ، واشياء اخرى ليس هنا مكان اظهارها . وقرأت له في مجلة البيان مقالة (تناسخ الارواح) وهي من اولها الى اخرها من مجلة « السبكتاتور » لـ « آديسون » الكاتب الانجليزي ، ومن مقالاته في ابن الرومي التي نشرت في البيان قطع طويلة عن العظماء وهي مأخوذة من كتاب (شكسبير والعظماء) تأليف فيكتور هيجو ومن مقالات كارليل الأدبية ^{١٥١} ولقد حاول المازني انكار تهمة السرقة من اولئك الشعراء المشهورين ، بحجة ان ما جاء في قصائده لم يكن عن عمد او تقصد ، ثم ما لبث ان اضطر للاعتراف بهذا التشابه حد التطابق ، حتى في عناوين القصائد ^{١٥٢} فأثبت بعضا منها ، معترفا بنسبتها لاصحابها متخليا عن نسبتها اليه . مثل قصيدة (الراعي المعبود) لجيمس رسل لويل ^{١٥٣} ، و (الوردة الرسول) ^{١٥٤} لولر ، و (نهر الحياة) واسمها الاوربي (النهر المتعب) لموريس ، ^{١٥٥} و (حواء والمرأة) للمتون ^{١٥٦} .

ولسنا نريد تكرار ما اشيع عن هذه الجماعة في اتخاذها (الكنز الذهبي) **The Golden Treasury** مرجعا لمختاراتها حتى وجد بعضهم ما يبرر قول القائل ان (كروان) العقاد مقتبس من (قبرة) شلي ^{١٥٧} . كما اننا لا نريد نفي شاعرية جماعة الديوان او اتهامهم بالسطو الفاضح ، الا اننا نريد تأكيد وجهة نظرنا في ان هذه الجماعة كانت مندفعة بالاعجاب الشديد نحو هذه النماذج وتقليدها ، ولكنها وقعت في حالة تناقض حادة . ذلك ان هذه الجماعة لم تكن تمتلك الاصاله العاليه ، والافتقار الشعري الهائل لاثبات شخصيتها المميزه في احداث الهزه العنيفه في نظرية الشعر والعمل الفني ، ومن هنا فان ما رددته من آراء جديدة ودعاوى عريضة في الفن الشعري سرعان ما تناسسته حين زاولت كتابة الشعر ، وتقديم القصيدة

الجديدة كما سنرى . ولا شك ان هذه الجماعة خاضت معارك عنيفة مع اقطاب الكلاسية والكلاسية الجديدة ، ان هاجم المازني حافظ ابراهيم عام ١٩١٤ على صفحات جريدة عكاظ ، كما هاجم العقاد شوقي والرافعي ١٥٨ ، وهاجم المازني بعد ذلك كلاما من المنفلوطي ، وزميله عبد الرحمن شكري ١٥٩ .

ولعلنا لا نبالغ اذا ما قلنا ان كل ما بقي في اذهان الناس لجماعة الديوان هذه الحملات العنيفة . اما ما حرصوا على الدعوة اليه في كتاباتهم وفي مقدمات دواوينهم فلم يزدوا على ما دعا اليه مطران غير عنصرين : التحرر من قيود الرصانة في الأسلوب وهذه الحملة العنيفة على المدرسة القديمة التي قيل من اسبابها الخفية « انها تصدر عن مواقف شخصية » ولا تتبع من مواقف فنية ١٦٠ ولا تعنينا مبالغت بعض الكتاب ممن ذهبوا يعددون لهذه الجماعة اخطر انجازات الشعر العربي الحديث ١٦١ وانما حسبنا الاشارة الى قضية واحدة من قضايا (الشكل) فاذا بنا نجدهم مضطربين في امرها ، كقضية القافية مثلا ، فشكري ظل يدعو للشعر المرسل وطرح القافية الموحدة في القصيدة حتى سماه ابوشادي (الرائد المحلق في الشعر المرسل) ١٦٢ ذهب العقاد ، الى انه والمازني ، « كانا يشايعان شكري بالرأي دون استطابة اهمال القافية بالاذن » ١٦٣ ولكن العقاد كان دائم التبشير لزوال القافية من الشعر العربي مؤيدا ما صنعه شكري في القوافي المزدوجة والمتقابلة في المقدمة التي كتبها لديوان شكري في جزئه الثاني ، وفي مقدمة ديوان المازني ١٦٤

والأهم من ذلك كله ، ان نتبين مدى تمثل شعرهم لهذه الدعوات ، ولتلك الأفكار الجديدة . وتجدر الاشارة الى محاولة الدكتور محمد مندور حين كال للعقاد بالكيال نفسه الذي استخدمه العقاد حين نقد شوقي وشعره ذلك النقد العنيف ، وبخاصة فيما يتعلق بظاهرة (التفكك) التي عابها العقاد على قصيدة شوقي ١٦٥ اذ عمد مندور الى قصيدة العقاد (رقيق الصبا المعسول) التي رثى بها حسن الحكيم ، وهي من ديوانه (هدية الكروان) وفعل بها ما

(١٥٨) انظر الديوان في الادب والنقد . ط ٣ . شوقي في الميزان ج ١ ص ٥ - ٥٣ ، ج ٢ ص ١١٥ - ١٦٩ .

(١٥٩) انظر (صنم الالاعيب) - المصدر السابق ج ١ ص ٥٧ - ٧٣ .

(١٦٠) اضاء على الادب العربي المعاصر - انور الجندي - دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٩ ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(١٦١) جماعة ابولو واثرها في الشعر الحديث - عبد العزيز الدسوقي . مطبعة الرسالة . القاهرة ١٩٦٠ ص ٨٦ .

(١٦٢) قضايا الشعر المعاصر - احمد زكي ابوشادي . الطبعة الاولى . دار الكتاب العربي مصر ١٩٥٩ ص ٨٥ .

(١٦٣) فصول من النقد عند العقاد - تقديم محمد خليفة التونسي . دار الهناء مصر ، ص ٣٠٨ .

(١٦٤) الطبع والتقليد في الشعر العربي - مقدمة ديوان المازني ج ١ .

(١٦٥) انظر (الديوان في الادب والنقد) ط ٣ ص ١٣٠ - ١٤١ .

فعله العقاد بقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل^{١٦٦} وليس غرضنا ان نكمل منهج الدكتور مندور في ايجاد النماذج السلبية والظواهر الفنية التي انتقدتها (الديوان) بجزئيه . انما يعنينا تتبع ظاهرة الانقسام والتناقض عند شعراء هذه المدرسة ما بين آرائها النظرية وتطبيقاتها العملية اولا ، ثم فحص هذا الشعر الجديد لمعرفة قيمته وجودته .

اما العقاد الذي دعا الى تخليص الشعر من اغراض المناسبات كالمدح والتهنئة والرثاء ، فانه ناقض هذا الرأي تماما ، فاذا هو يكتب قصيدة المناسبة بشتى اشكالها . ولعل اسوأ مداح عرفه الموروث العربي لم يصنع صنع العقاد ، حين وقف ليهنئ (عزيز اباطة) في الحفلة التكريمية التي اقيمت احتفاء بالشاعر اباطة ، قال العقاد :

نابغ	النظم	والنظام	ود	لو	جاوز	التمام
رام	في	حلبتيهما	قصبا	كان	لا	يرام
ايها	الأوحد	الهمام	جئت	بالمعجز	الجسام	

ثم يقول :

كيف	وحدت	هكذا	شيع	الناس	في	وثام
نسب	زانه	الحجى	ادب	زانه	الذمام	
والعظامية	التي	منك	لم	تخل	من	عصام
ورضا	الله	والملك	يزكي	رضا	الانام	١٦٧

ولا تعليق لنا على هذا النظم الرديء وهذه العواطف (العقادية) . وليس بغريب بعد ذلك ان يختفي من اذهان الناس ومشاعرهم وتذوقهم شعر العقاد برمته . فلا نذكر ان شاعت له قصائد ذات لمعان وبريق او ذات شهرة كبيرة ، عدا ما تندرب به المتندرون من هذا الغث البارد مثال قصيدته ذات المطلع :

البيلا البيلا البيلا يا محلى سلب البيلا

ومعناها (البيرا البيرا البيرا ما احلى شرب البيرا) والغريب انها مكتوبة على لسان طفل بريء ، هذا الشعر هاجمه النقاد وسخروا منه كقول الدكتور مندور عندما قرأ ديوان (اعاصير مغرب) « فعجبت لمن يجروئن على تسميتها شعرا وهي نثرية في مادتها ، نثرية في اسلوبها ، نثرية في روحها ، ونثريتها بعد مبتذلة سميكة ، حتى الاحساس فيها شيء لا تطمئن اليه النفس ، شيء ناب .

(١٦٦) اضاء على الادب العربي المعاصر ص ١٢٥ .
(١٦٧) مجلة الرسالة . العدد ٦٥٠ . ديسمبر ١٩٤٥ .

الادب الجيد لا بد ان يلونه الاحساس وصاحب اعاصير مغرب من الكتاب الذين قد تبهرك مهارتهم العقلية في التخريج ، ولكن لا اذكر الا في النادر الذي لا يذكر انه قد استطاع يوما ان يحرك في نفسي احساسا فكيف له بقول الشعر ١٦٨ بينما ذهب مارون عبود الى تسمية هذا النوع الرديء من شعر العقاد بالشعر (القنفذي) مما دفعه الى القول عن كل شعر العقاد « لكل كلام يستقيم وزنه هو الشعر عند الزهاوي والعقاد ، فهما بيضتا دجاجة واحدة في النظم ، وان رجح الزهاوي وشال العقاد » ١٦٩ .

اما موضوع (الحب) - وهو موضوع الرومانسيين الأول - فقد احواله العقاد الى صورة من السخف والهوان ، تذكرنا بشاعر الفترة المظلمة وذوقه الظلامي في التعامل مع المرأة باعتبارها لذة تنتهب وخوانا يقصف وجارية يتسرى بها ، حتى ليصح القول بان العقاد كان يدعو الى فلسفة (اكل المرأة) في شعره ، وليس (حب المرأة) كما يفعل الرومانسيون من خلال ارق العواطف وانبل الاحاسيس واعنفها واغناها . يقول العقاد عن المرأة في مقطوعة بعنوان « مائدة » :

عشرين عاما عبقرى الزمان	مائدة اسرف في طهيها
فكيف بالمكرم يلقى الهوان	اكرمنا الطاهسي بها ساعة
وظلعة البدر ونفح الجنان	حسن وانس وحياء معا
اذا تركنا لقمة للزمان ١٧٠	مدت لنا طوعا فما عذرنا

واحسن ما يؤكد رأينا ، وهذا الاسم الذي نطلقه على فلسفة العقاد في الحب ، ما يرويه صالح جودت عن علاقة العقاد الطويلة بامرأة احبها ، ثم وقع الخصام وانقطعت العلاقة ، فما كان من العقاد الا طلب من احد الرسامين المشهورين ان يرسم له لوحة كبيرة تمثل (ثورته) مزركشة فاخرة تحوي اجمل ما تحوي من الحلوى ، وقد هوم عليها الذباب وتكاثرت عليها الصراصير ، وانجز الفنان اللوحة وعلقها العقاد في غرفة نومه امام مخدعه طوال حياته ١٧١ وليس بمستغرب بعد ذلك ان نرى هذا الذي سرت الى روحه نزعة بايرون وشلي وورد زورث وغيرهم من شعراء الرومانسية ، ان يعبر عن تذوقه للشعر الجيد على طريقة الناقد القديم في طوره الضعيف ، فيقول عن أبيات أعجبته .. انها من الشعر الرائق البليغ ، يتسق لها حسن الصياغة وجودة

(١٦٨) الرسالة . العدد ٥٢٣ - يولييه ١٩٤٣ .

(١٦٩) مجدود ومجترون - مارون عبود . بيروت مطبعة الكشاف ١٩٤٨ ص ٤٣ - ٤٤ .

(١٧٠) وحي الاربعين قصائد ومقطوعات . مطبعة مصر ١٩٢٣ ص ١١٧ . وانظر (الجسم الضحاك) ١١٥ .

(١٧١) بلايل من الشرق - صالح جودت . دار المعارف مصر ١٩٧٢ ص ١٤٢ . وانظر المصدر السابق (حرمان او عطاء) ١٢٣ .

الوصف وبساطة الأداء « ١٧٢ .

ولعل المازني لا يختلف كثيرا عن العقاد ، في هذا التناقض ما بين آرائه في الفن ونظرية الشعر ، وما نقرأه في شعره من تقليد وكلاسية باهتة ، وقلة في التوليد والابتكار والأصالة يذكرنا المازني هو الآخر ، في موضوع (الحب) بشاعر الفترة المظلمة ، فإذا هو يتحدث عن مفاهيم (الحسن) و (قطفه) و (ارتشافه) . يقول من قصيدة (الورد) :

خده أحسن أم ثغره بل كلا الحسنين فتان -
كل جزء من بدائعه لفنون الحسن بستان
كلما قبلت وجنته خلت ان الورد خجلان
لي كؤوس من مراشفه ومن الاطيبار ندمان
... الخ ١٧٣ .

فأين هي الرؤية الرومانسية في هذا الشعر ؟ واين هو (فيض المشاعر) ومفاهيم (التعبير عن النفس) ؟ . ان مراجعة ديوان المازني تكشف لنا ان مجموعة ضخمة من قصائده لا تمت للقرن العشرين بأية صلة ، بل يكاد يرجعها قارئها منذ النظرة الأولى ، الى عصور الشعر القديمة ، ولعل العصر العباسي انسبها ، لا نقول ذلك عن اللغة والمفردات فحسب ، وانما نقول ذلك عن العصور والتشبيهات ، وعن الخيال وحتى اساليب الصنعة من جناس وطباق وتورية ، يقول من قصيدة (الاحزان) ١٧٤ :

سل الخلاء ما صنعوا بعهدي
ركبت اليهم ظهر الاماني
وصلت بحبلهم حبل فلما
اذم العيش بعدهم ومن لي
وما راجعت صبري غير اني
ولو اطلقت شوقي بل نحري
اضاعوه وكم هزلوا بجدي
على ثقة فعدت اذم وحدي
نأوا عني قطعت حبال ودي
بمن يدري اذمنوا العيش بعدي
اكتم لوعتي في الشوق جهدي
وروى ويل غاديتيه خدي

ولا تعليق ، حسبنا هذه العبارات والصور والتشبيهات واساليب الصنعة المؤثرة ، ولا يتردد المازني في محاكاة الشاعر الكلاسي القديم ، ليس في الشكل وحده وانما في الموضوع كذلك . وما هو ذا في قصيدته الهمزية المطولة (الى صديق قديم) ١٧٥ والتي بلغت المائة بيت ، ينظر الى همزية ابن الرومي نظرا

(١٧٢) ساعات بين الكتب - ج ١ . القاهرة ١٩٥٠ ص ٧٦ :

(١٧٣) ديوان المازني ج ١ ص ٣٢ .

(١٧٤) المصدر نفسه ج ١ ص ٣٢ .

(١٧٥) ديوان المازني ج ١ ص ٥٩ - ٦٧ .

شديدا ويحاكي صوره وموسيقاه وقوافيه وموضوعه ، يقول المازني :

بعض بغضائكم اولى البغضاء انما الشتم شيمة السفهاء
ليس يشفي السباب غل حسود قد طوى صدره على الشحناء

اما همزية ابن الرومي ، فمشهورة معروفة ، مطلعها :

يا اخي أين ريع ذاك اللقاء أين ما كان بيننا من صفاء^{١٧٦}

ومن العجيب بعد ذلك ان يقال عن المازني « انه رومانتيكي من رأسه الى قدمه »^{١٧٧} فهل هذا الذي عرضناه من شعره يمثل اراء المازني ، في التجديد او يتسم برؤية رومانسية وخيال مقتدر ولغة طازجة ؟ وماذا يمكن ان يقال في قصيدته (كل يوم لي شكاة)^{١٧٨}

كل يوم لي شكاة بكلام العبرات
اطمح القلب وما زو د غير الحسرات
من ذوي الحسن الغرير تناهي الغفلات

.. الخ

ولعل المازني كان اكثر حرصا على الحقيقة من النقاد المتحمسين ، حين نفى ما ينسب اليه من رومانسية او تجديد ، فقال يصف شعره بانه « لا يصور النفس على حقيقتها ولا يعبر عنها تعبيراً صحيحاً ، لان الاقتباس فيه بالقديم من شرقي وغربي اكثر من الاستجداد من التخریب »^{١٧٩} .

ولعل افضل الجماعة عبد الرحمن شكري . من حيث قلة دعاواه في التجديد ، او اثاره غبار المعارك ، ومن حيث اتزانه في ارائه بل لعله اعمقهم حسا ، واكثرهم تمثلا للنفس الرومانسية المرهفة الحساسة ، فضلا عن ثقافته العالية التي جعلته دون جدال رأس جماعة الديوان واستاذها المبتعد عن الشهرة . الا انه لا يخرج عن الاطار العام الذي تلمسناه في شعر زميليه ، من حيث التطبيق العملي . وتبقى مع ذلك لشكري ظاهرة فنية كثيرا ما نلاحظها في شعره ، تميزه عن زميليه ، ونعني بها ظاهرة (التوتر) ما بين المضمون والشكل ، فنحن نحس بغنائية شكري وذاته تحاول ان تكسر جمود الاطار

(١٧٦) ديوان ابن الرومي - اختيار وتصنيف كامل كيلاني ج ١ ص ٢٧ .

(١٧٧) في نقد الشعر - د. محمود الربيعي ١١٧ .

(١٧٨) ديوان المازني ج ١ ص ١٢٩ . وانظر قصائده (المناجاة) ص ٣٥ ، و(بعد الموت) ٥٢ ، و(لفظ

الحبيب) ٥٥ ، و(مناجاة شاعر) ص ٣٨ . والقصيدة الاخيرة نوع من (الاجازة) على طريقة اعر

القرن التاسع عشر .

(١٧٩) اضاء على الادب العربي المعاصر - انور الجندي ص ١٥٠ .

التقليدي للقصيدة العربية . فتنجح في أبيات وتخفق في أبيات أخرى في القصيدة الواحدة وحسبنا الإشارة الى قصيدته (مرأى الجمال والجلال) يقول الشاعر بعد المقدمة النثرية الطويلة

ذكرتك في البحار الزاخرات وفي مجرى السفين الجاريات
كأن البحر حمى ذو جنان وموج اليم بعض النابضات
وفي ذات الجلال بلاغ راء وروع للنفوس الواعيات
ولكني ذكرتكم يا حبيبي كما حن المريض الى الحياة
كما حن الهزار الى ربيع وافنان الرياض على الاضائة ١٨٥

يتمثل هذا (التوتر) في احاسيس الشاعر التي تحاول الانطلاق ، وفي محاولة الشاعر الارتفاع بروحه وخياله الى الطبيعة يمزجها بمشاعره تجاه الحبيبة ، ولكنه يصطدم في نهاية كل بيت بهذه القافية التي تبهظه وتثقل انطلاقته ، قافية تاء التأنيث التي اختارها الشاعر فلم يوفق . وها هو يدفع ثمن ذلك كله حتى ليضطر الى استعمال الغريب غرابة حوشية كالذي جاءت عليه كلمة (اضاءة) ويعني بها غدير الماء وليس من قبيل الصدفة - اذن - ان يكون شكري من أوائل الدعاة للتخلص من القافية والنظم بطريقة الشعر المرسل . اما لغته عموما ، وكما جاءت في الابيات السابقة ، فهي لغة مالوفة تصل في الفتها ، احيانا ، حد الابتذال (البحار الزاخرات - السفين الجاريات - النفوس الواعيات - حن المريض الى الحياة) . *

ولا نريد مناقشة هذه (الطبيعة) عند شكري ، والبحث عن مدى تمثل الرؤية الرومانسية فيها كما جاءت عند الأوروبيين ، فلعل المناقشة غير مجدية . فنحن لا نجد في شعره - حتى في القصائد التي اختارها الدكتور مصطفى بدوي ، وقصيدة (عصفور الحنة) خاصة ١٨١ ما يمثل تلك الرؤية او المفاهيم ، لا نجد ما يسمونه بالحلول الشعري PANTHEISME POETIQUE حيث يحل الشاعر في الطبيعة ، وتحل الطبيعة فيه . ولا نجد ما يسمونه بالتقمص الوجداني EMPATHY حيث تتغلغل احاسيس الشاعر الى داخل الكائنات وتلتحم بها فلا نحس بينهما فارقا أو انفصالا . ويتحدثون عن عملية اعادة خلق الطبيعة من جديد كما يقول جوتيه « ان الفنان وهو ممتن للطبيعة التي انتجته ، يرجع لها طبيعة ثانية ، لكنها طبيعة قد شعر بها ، وفكر بها ، وقد استكملت بشريا » ١٨٢ . وليس من المعقول ان نأخذ قول شكري : (كما حن الهزار الى ربيع) فنقرنه بهزار

(١٨٠) ديوان عبد الرحمن شكري - جمعه وحققه نقولا فياض . ص ٦٤٩ .
(١٨١) انظر مختارات من الشعر العربي الحديث - مصطفى بدوي بيروت ١٩٦٩ ، ص ٥٧ - ٥٩ . وانظر القصيدة عينها في (ديوان عبد الرحمن شكري) ص ٢٢٦

(١٨٢) The Mirror and the Lamp, P. 279.

كولردج في قصيدته TO THE NIGHTINGALE على أنه من باب
التشخيص PERSONIFICATION ١٨٣ ولا أن نأخذ قوله (وموج اليم
نبض. النابضات) على أنه مما يسمى بالطبيعة التابعة
FOLLOWING NATURE حيث تعنى عندهم مساواة الطبيعة مع عالم
التجربة وهي « ما تتمثل في الشعر الأكثر روعة وابداعا وترتبط بالخيال قبل كل
شيء » ١٨٤ .

أما ما اعقب جماعة الديوان من تطور في موجة الرومانسية العربية ما بين
الحربين ، ونجاح بعض الشعراء في التعبير عن وجدانهم ومشاعرهم الذاتية في
غنائية عالية فذلك مما لا يتسع له مجال بحثنا ، لا سيما وأن الحركة
الرومانسية في الشعر العربي ، كان لها اتباع كثيرون بحيث يصعب على من
يتصدى لعملية اختيار من هم يمثلونها اصدق التمثيل ان يتجنب التعسف ١٨٥
لكن تجدر الإشارة الى اتجاهين هامين في حركة الشعر العربي في تأثره بهذه
الموجة بين الحربين ، أما الاتجاه الثاني فيمثلته شعر المهاجر الأمريكية ، ولا
سيما شعراء المهجر الشمالي الذين اسسوا (جمعية الرابطة القلمية) في
نيويورك عام ١٩٢٠ .

وإذا كانت جماعة ابولو لا تمثل اغراضا محددة في الشعر ، أو اتجاها فنيا
متميزا أولونا معينا من الواز الادب ١٨٦ فإن السمة العامة التي شاعت بين نتاج
اعضاءها ، كانت هي المسحة الرومانسية ولا سيما في قصائد ابراهيم ناجي
وعلي محمود طه ، والشاببي ، وحسن كامل الصيرفي اضافة الى مطران وابي
شادي . أما مجموعة الشعراء التقليديين امثال احمد محرم واحمد نسيم
ومحمد الأسمر وتوفيق البكري واحمد الزيني وزكي مبارك وخليل شبيب فقد
ظلت محافظة على مواصفات القصيدة الكلاسيكية بشكل عام .

ولعل ابا شادي خير من يمثل اتجاهات الجمعية وتناقضاتها ، فلقد كان
طبيعيا بكتولوجيا ، وصحفيا متعدد الجوانب ، يصدر خمس مجلات في وقت
واحد ، لا تمت ايه صحفية منها للآخرى بصلة . الأولى ((ابولو) للشعر ،
والثانية (الدجاج) لسان جمعية الدواجن المصرية ، والثالثة (مملكة
النحل) لسان النحالين المصريين ، والرابعة (الامام) التي اصدرها لرفع
راية الادب الشعبي في مصر ، والخامسة (الصناعات الزراعية) ١٨٧ .
واضافة الى كل هذه النشاطات كان يزاوّل كتابة الشعر . ويمكننا بعد ذلك
أن نقدر مقدار تمثل الرؤية الرومانسية وخيالها في مؤلفاته الشعرية التي بلغت
اثني عشر مجلدا وأكثر من ست مسرحيات شعرية ، ولا شك أن هذا النتاج

ibid, P. 279. (١٨٢)

ibid, P. 279. (١٨٤)

(١٨٥) مختارات من الشعر العربي الحديث - مصطفى بدوي المقدمة ص (ط) .

(١٨٦) انظر ما كتبه ابو شادي عن اهداف الجمعية - مجلة ابولو ، العدد الخامس ، يناير ١٩٣٢ .

(١٨٧) بلابل من الشرق - صالح جودت ص ٤٤ - ٤٥ .

(لم يكن كنه رومانسيا) ١٨٨

فقد نجد تلك اللمسات الغنائية الشفافة ، وقد نجد تلك العواطف والمشاعر الذاتية ، وقد نجد ذلك الروح الرومانسي العام في الصور ، في علاقات الشاعر بالطبيعة كما تمثلت في قصيدته (في الطريق الحزين) :

يا طريقي الحزين ما عالم النا	س لمثلي ، فليس مثلي بأنس
انا بعض من الوجود الذي يأ	بى وجودا على فساد ورجس
من اغاني الضياء من طهره السا	حر من خمرة كياني وانسي
من نجوم السماء والأرض احلا	مي ومن روحها المشعشع كأسي
من معان خفية نشوتي الكبرى	ومن مقبلي البعيد وأمس

... القصيدة ١٨٩ .

نقرأ هذا الروح الجديد ، والنبرة المعبرة عن احزان الشاعر واعماقه مرتبطا بالوجود ، في صور ولغة بسيطة تحمل شحنات العاطفة وفيض الشاعر - لكننا - ايضا مع هذه النماذج ، نقرأ للشاعر كلاما نثريا ، ونظماً باردا وافكارا تقريرية ، ولغة جافة في هذا اللون من شعر الشاعر الذي يسميه (الشعر العلمي) ، من ذلك قصيدته (روبرت او الانسان الآلي)

الست تذكر عهدا في الظلام مضى	وعهد نور باعجاز وعرفان ؟
الست تلمح عهدا للنشوء كما	تطير حلما الى عهد السبرمان ؟
وفي الاثير حياة كلها عجب	كأنما سابقت جنات رضوان

ثم يقول :

اني رضيت جمال العلم لي قبسا ان دان غيري بنجواه لشیطان

... القصيدة ١٩٠ .

ولا تعليق . لكننا نتساءل اين هي الرؤية الصحيحة التي كان ابو شادي ينطلق منها لكتابة شعره ؟ اتلك التي تحدث من خلال الخيال - عن طريق الاحزان والطبيعة - ام هذه التي تحدثنا عن (عهد السبرمان) ؟ اما شعراء المهجر فلا نشك في انهم تركوا بصماتهم على شكل القصيدة العربية الحديثة وروحها . بل نستطيع ان نجزم مع الدكتور مصطفى بدوى

(١٨٨) الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث - عيسى يوسف بلاطة ص ١٢٢ .

(١٨٩) من ديوانه (اطياف الربيع) - القاهرة ١٩٣٠ ص ٢٩ .

(١٩٠) انظرها في مجلة العصور - القاهرة - العدد ١٧ المجلد الثالث . يناير ١٩٢٨ .

« .. ان جيل الشعراء الرومانطيين العرب ، الذين بلغوا مرحلة النضج ما بين الحربين ، قد وقعوا جميعا تحت تأثير شعراء المهجر الامريكي ، ولا سيما شعراء المهجر الشمالي الذين ساهموا الى حد بعيد في تحرير الشعر العربي .. » ١٩١

ولقد كان جبران رائدا للشعر الرومانسي في المهجر الشمالي . ووصف غير مرة بأنه « كان رومانطيقيا الى اطراف اصابعه ، وصوره تكاد لا تفترق في شيء عن شعراء الرومانطيين بفرنسا وانكلترا ... » ١٩٢ . ولا شك ان جبران كان متأثرا تأثرا واضحا باعمال الشعراء الجدد في اميركا ، من خلال مجله (شعر) التي صدرت في شيكاغو عام ١٩١٢ برعاية ايزراباوند . ولقد كان شعراؤها « متففين عموما في موقفهم ضد الرومانسية المتقلبة التي اتصف بها العصر الفيكتوري ، والتي بقيت تحوم في القرن الجديد ، وفي موقفهم ضد شعر فيه نعومة حلوة واخلاقية مؤدبة ... كما اتفقوا ايضا في البحث عن منابع جديدة في الاسلوب ، سواء ما كان لدى (ريتمان) اولدى الرمزيين الفرنسيين او اخر القرن التاسع عشر ، أو الشعراء الميتافيزيقيين الانكليز في القرن السابع عشر ، أو الشعراء في الشرق .. لقد بحثوا عن المعاني الملموسة ، والصدق في التعبير ، والايجاز والتركيز ، وراحوا يبحثون عن اللغة المستعملة في الحياة اليومية المعاصرة ، ويبحثوا عن الايقاع العفوي في الشعر الحر ، ووجدوا من حقهم - كما فعل الواقعيون في النثر - ان يتناولوا اي موضوع كان ، ووجدوا أغلب موادهم في الحياة المعاصرة ... » ١٩٣ .

ولقد تأثر جبران بذلك كله دون شك ، كما قرأ ديوان (أوراق العشب) لولت وريتمان ، الذي صدر عام ١٨٥٠ محدثا ضجة كبيرة في تحرره من الوزن والقافية . ولقد كان مفروضا ، لهذا ، ولتلك الحياة التي عاشها جبران في المهجر ، وما يحمله من وجدان عميق ونفس رومانسية مرهفة بالغة الحساسية ، وما قرأه من أدب الرومانسيين بلغاته الأصلية ، كأن مفروضا ان يولد شاعر عظيم في تاريخ الشعر العربي الحديث ، محدثا الانعطاف الكبير في مسيرته ، طارحا الشعر الذي يقلق الوعي السائد آنذاك .

لكننا حين نتصفح اعماله ، فاننا لن نجد للشعر من أثر كبير فيها . والحقيقة ان جبران - فضلا عن كونه لا يمتلك مفهوما واضحا لفن الشعر الجديد ١٩٤ . ناثر جيد اكثر من كونه شاعرا كبيرا . ذلك أن معظم اعماله -

(١٩١) مختارات من الشعر العربي الحديث - المقدمة .

(١٩٢) فن الشعر - احسان عباس ٤٦ .

(١٩٣) ثلاثة قرون من الأدب - ترجمة مريم عبد الباقي ج ٣ بيروت ١٩٦٧ ص ١٤٥ - ١٤٧ . نقلا عن عبد الواحد لؤلؤة (البحث عن معنى) ص ١٢٩ .

(١٩٤) انظر مقالته عن (الشعر والشعراء) - المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية قدم لها واشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة . بيروت ١٩٦٤ ص ٢٨٧ .

بل الغالبية العظمى - جاء نثرا اما على شكل قصص تعليمية ساذجة تحمل روح الوعظ والارشاد كما في (عرائس المروج) التي أصدرها عام ١٩٥١٩٠٦ و(الاجنحة المتكسرة) ١٩٦١٩١٢ ، واما على شكل مقالات ومقطوعات من الشعر المنثور ، (كدمعة وابتسامة) ١٩١٤ ، والعواصف ١٩٢٠ .

أما الشعر ، فقليل الى جانب هذا النثر . ولعل ابرز ما كتبه جبران قصيدته المشهورة (المواكب) ١٩٧ ، وقد أصدرها عام ١٩١٩ ، وهي المرة الأولى والأخيرة التي اختار فيها جبران أن يتقيد بالوزن والقافية لخلق عمل فني له شأنه كما يقول نعيمة ١٩٨ . على أن المواكب ، مهما قيل فيها ، فهي ليست سوى حشد كبير من الافكار الفلسفية والثنائيات والمقولات التقليدية كالخير والشر ، ثم ينتقل الشاعر فيها الى (الحياة) ف (الدين) ف (الحق) ف (اللطف) و (الظرف) ف (الحب) ف (الجنون) ف (السعادة) . وقد قسم الشاعر قصيدته الى مقاطع ، يتناول في كل مقطع منها احدى هذه الافكار ، يشرحها ويعلق عليها . وواضح ان القصيدة التي تحمل كل هذه الموضوعات والمقولات ، مع محاولات الشاعر الاجابة عليها ، لا يمكن أن تطفح بالرواء الرومانسي وعذوبة الخيال وغموض العواطف ، ولا حتى غنائية الشاعر .

وهكذا جاءت (المواكب) عبارة عن مقطوعات من (الحكمة) و(العقلانية) ، يشيع في اغلب مقاطعها الجفاف :

والشر في الناس لا يغني وان قبروا	والخير في الناس مصنوع اذا جبروا
اصابع الدهر يوما ثم تنكسر	واكثر الناس آلات تحركها
ولا تقولن ذاك السيد الوقر	فلا تقولن هذا عالم علم
صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر	فافضل الناس قطعان يسير بها

ولا ندرى بعد ذلك ، كيف سوغ الشاعر لنفسه في البيت الأخير ان يرفع جواب الشرط (يندثر) واذا كان يظن ان تلك احدى ضرورات الشاعر الممنوحة له ، دون النثر ، في الخروج على احكام النحو أو الصرف ، فهو على خطأ لان الضرورة الممنوحة له تقضي بوجوب كسر الفعل الساكن الواقع قافية في آخر البيت ، كقول عنتره :

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها قيل الفوارس ويكـ عنتر أقدم

(١٩٥) المجموعة الكاملة ص ٤٧ - ٨١ .

(١٩٦) المجموعة الكاملة ٨٥ - ١٦٦ .

(١٩٧) المجموعة الكاملة ص ٣٥٣ - ٣٦٤ .

(١٩٨) المجموعة الكاملة - المقدمة ص ٢١ .

واذا كان جبران قد عرف ، بين جيل كامل من الشعراء : بقاموس (الشفقي) وكلماته الظلالية امثال : الذات المجنحة ، خمرة السنين ، دموع الشفق ، مراشف الأرواح ، شفاء الازهار ، انامل النسيم .. الخ ، الا ان ذلك - وحده - لا يشكل - كما نعتقد - انجازا ضخما يكفي لخلق الشاعر العظيم . لقد رفض جبران قاموس الشعر العربي . مستعيضا عنه بقاموس جديد استخلصه من الكتاب المقدس ووصايا السيد المسيح وكلمات نيتشه وهي خطوة غاية في الجرأة والتجديد اذا ما نزع اليها الشاعر واصر عليها من خلال مفهوم جديد للغة واحساس حاد بتجديدها ، وخلق لغته الخاصة به . يحدث بها احداثا كبيرا في تاريخ امته الفتية . وقلة هم الشعراء في العالم من رفضوا قاموس امتهم الشعري ، فارضين قاموسهم الخاص وتراكيبيهم الشخصية . لكننا - كما نعتقد - ان جبران لم يرفض هذا الرفض بدافع جديد الشعر بقدر نزعة الدينية المسيحية الحادة التي دفعته الى هذا الموقف ولعل مما يفسر لنا هذه النزعة الدينية عنده ، محاولته الغريبة المستمرة في الجمع ما بين المسيح ونيتشه ، وهما في مواضع التناقض لقد تأثر جبران بنيتشه وعد كتابه (هكذا تكلم زرادشت) « من أعظم ما عرفته كل العصور » ١٩٩ على حد تعبير ميخائيل نعيمة صديق جبران ورفيق اعماله الفنية . ومن المعروف ان نيتشه كان قد هاجم المسيح هجوما عنيفا واتهمه بالضعف والسكنة والتمويه على الضعفاء والمساكين ، الا أن جبران - بحكم نزعة المسيحية - يرفض هجوم نيتشه على المسيح . يقول نعيمة « ... وانت لتعجب لجبران الذي ما كان يجلب أحدا من معلمي الانسانية وانبيائها اجلاله . ليسوع المسيح ، فلقد عده هو (السوبرمان) الذي كان يبشر به نيتشه » ٢٠٠ .

وسواء أكان جبران يصدر عن تلك (الاحزاب السريانية) التي تحدث عنها الدكتور زكي مبارك ٢٠١ ، ام بسبب مشاركته لزملائه من « شعراء مدرسة المهجر الشمالي في العناية بالمشاكل الدينية جانحين الى احياء مذاهب هرمة شائخة قوامها وحدة الوجود ٢٠٢ » ، فان ذلك كله لم يمنحه عطاء لغويا ثريا ، ولم يشعره الا بالبون الشاسع ما بين افكاره ولغة التراث ، ولا حاجة بنا الى التفصيل في موقف الرومانسيين عامة والانكليز منهم خاصة من التراث ، وان ثورتهم لم تكن ضد التراث كله ، بقدر ما كانت ضد ما وصل اليه الشعر في

(١٩٩) المجموعة الكاملة - المقدمة بقلم ميخائيل نعيمة ص ٢٥ .

(٢٠٠) / المجموعة الكاملة - المقدمة ص ٢٦ - وانظر مقالة جبران (يسوع المصلوب) - المجموعة الكاملة

(العواصف) ص ٣٧٨ .

(٢٠١) الاجنحة المتكسرة - زكي مبارك . مجلة الرسالة . العدد ٤٤٧ . يناير ١٩٤٢ .

(٢٠٢) مجدنون ومجترون - مارون عبود ص ٢٠٥ .

لغته وصوره وموضوعاته على أيدي الكلاسيين الجدد ، وحديثهم عن اليونان والرومان والاساطير والعصر اليزابثي طويل مليء بالاعجاب والتأثر .

أما جبران فقد ضاق بلغة قومه حتى رفضها قائلاً لهم : « لکم لغتکم ولي لغتي .. أقول ان اخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر .. أقول ان ما تحسبونه بياناً ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة »^{٢٠٣} . لكن ثورة جبران على لغة قومه لم تثمر هي ايضاً . ولم نجد تلك اللغة الجديدة الطازجة التي يخلقها الشاعر العظيم المقتدر . وبدلاً من ذلك حاول جبران أن يجد في (العامية) مطلبه داعياً ان لا تغلبها الفصحى ، زاعماً أن العامية هي « مصدر ما ندعوه فصيحاً من الكلام ومنبت ما ندعوه بليغاً من البيان »^{٢٠٤} . وحين ثبت لجبران عجز اللغة العامية عن مناهضة الفصحى وأخذ مكانها في التعبير عن عمليات الخلق الفني كان امامه طريقان : أن يخلق اللغة التي يريد ، وقد فشل في ذلك ، بسبب قدراته المحدودة ، وضعف اصالته . او يتحول الى لغة اجنبية غير العربية يكتب بها ، وهذا ما حدث فعلاً منذ عام ١٩٢٠ حتى وفاته عام ١٩٣١ ، اذ اتجه الى اللغة الانكليزية يكتب بها مؤلفاته « منصرفاً عن العالم العربي كله الى حد بعيد »^{٢٠٥} .

ومن موقف جبران المضطرب امام العربية الفصحى ، وضيقه بها ، وفشله في تطويرها وتوليد الجديد المبتكر فيها ، يمكننا أن نفهم سر الضعف العام في مادته اللغوية وتراكيبه والفاظه التي جاءت بها قصائده ، وهذه الركة الواضحة التي تشيع في هذا الشعر القليل ، وقد حفلت بالعادي والمبتذل :

ما	الحياة	بالهناء	انما العيش نزوع ومرام
ما	المات	بالفناء	انما الموت قنوط وسقام

... القصيدة ٢٠٦

والذي نخلص اليه من ذلك كله ، أن مقارنة الانجازات الكبرى للرومانسية الأوروبية ، في خطوطها العامة ، سواء في النظرية الشعرية ام في تجديد بنية القصيدة ونسيجها ، ام في هذه الحركة التي اثارها في تاريخ الفن الانساني وما دار حولها من نظريات واستحداثات وردود ، هذه الصورة نجدها تختلف كثيراً جداً عن صورة الموجة الرومانسية التي شاعت في بعض الاقطار العربية منذ مطلع القرن ثم اتسعت مسرعة حتى الحرب الثانية . ولا

شك أن ما قدمناه ، لم يكن دراسة موسعة لتفاصيل هذه الموجة وشعرائها جميعا ، لكننا نستطيع القول - من خلال ما عرضناه - ان هذه الموجة لم تصدر من مبررات موضوعية كاملة ، ولم تنبع من نزعة أصيلة عند الشاعر ، ولا سيما في العقدين الأولين من هذا القرن ، ان كان التأثير المباشر وترديد الاصداء والتقليد فيها واضحا وصل احيانا حد النقل والتطابق .

ومع ذلك تبقى هذه الموجة في الشعر العربي تحمل في سماتها العامة - احزان الشعراء ، شكواهم ، تمردهم احيانا ، اشواقهم للطبيعة ، محاولاتهم طرح القافية وتغيير الاوزان في القصيدة ، الحنين الى أيام الطفولة وبراءتها ، الحيرة والشك والتردد - هذه الظواهر العاطفية والسمات الشكلية والموضوعية التي نجدها عند شعراء هذه الفترة بنسب متفاوتة وقلما التقت أو تمثلت كلها في شاعر واحد ، أو جماعة واحدة ، هذه السمات والظواهر تلتقي في خطوطها النوعية العامة بالسمات الأساسية لتلك الرومانسية الأوروبية ، لكنها تختلف عنها في الدرجة اختلافا كبيرا ، درجة عمق هذه الاحاسيس وتلك العواطف والمنازع والسمات .

أما الانجازات - فكما مر بنا - لم تكن على جانب كبير من الخطورة والتنوع والتجديد واحداث الانعطافات الكبرى في البنية الفكرية والثقافية والفنية في ساحة الشعر العربي وان كانت الدعاوى للتجديد أكبر بكثير جدا من التجريب والتطبيق .

ولعل اظهر دليل على ضعف مقومات وانجازات هذه الموجة الرومانسية في الادب العربي انها وأدبها بمجموعه ، لم يعمر طويلا ، وسرعان ما جرفت معا التيارات الجديدة التي جاءت بعد الحرب الثانية . ولم يعد أحد يعير اهتماما كبيرا لهذه الانجازات ، أو يجد فيها منبعا ثريا دائما للتذوق الفني ، ولا نقول خلودها . في الوقت الذي ظلت انجازات الرومانسية الأوروبية وأدب مشاهيرها يقرأ ويتذوق وتتكرر المحاولات لاعادة تقييمه بين أونة وأخرى . ولعل عبارة أ.أ. ريتشارد تؤيد وجهة نظرنا في هذا الشأن . يقول « حينما تكون الدوافع التي تضمنها العمل الفني قد أثرت عرضا نتيجة لحالة عابرة من التأثير الشديد فحينئذ يصح لنا ان نتوقع ان هذا العمل الفني لن يعمر طويلا » ٢٠٧ .

ولقد وجدنا سببين اساسيين كانا وراء هذا الخلاف بين صورة الرومانسية الأوروبية وبين موجة الرومانسية العربية :

السبب الأول : يتعلق بالجانب السياسي والاجتماعي المتمثلا في الاختلاف ما بين نشأة البرجوازية الأوروبية وحركتها وتأثيراتها في المجتمع

(٢٠٧) مبادئ النقد الأدبي - ١٠١ - ريتشاردز - ترجمة مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة .
ابريل ١٩٦٣ ص ٢٨٨ .

الأوربي ، وبين البرجوازية العربية وحركتها ونشاطها .
السبب الثاني - وكان بسبب غياب الفنان العظيم ذي القدرات الهائلة
والامكانيات المتعددة - ولعل أبرزها ذلك الخيال الخلاق المبدع - الفنان الذي
يحس بروح العصر فعلا ، مفيدا مما يتأثر به من حركات جديدة ، مؤصلا لها
من خلال انتمائه واحساسه بأكثر الجوانب المشرقة في تراثه ، محدثا الادب
الجديد حقا ، والهزة العنيفة والتحول الجذري .

وحين نصل الى العراق تكون الخطوط العامة لصورة الواقع الاجتماعي
والفكري قد وضحت عندما نحاول تتبع الملامح الرومانسية في الشعر العراقي
الحديث ، متسائلين عن الجديد في الفن ، ومدى الحاجة اليه . ذلك أن
التشابه كبير في حركات المجتمع العربي بأقطاره المتعددة ، ويبقى الخلاف في
التفاصيل . من ذلك - مثلا - ظهور الطبقة المتوسطة في المجتمع العراقي ،
فقد جاء متأخرا عما هو الحال في مصر وبلاد الشام ، ولقد أشرنا الى ذلك حين
تناولنا الاتجاه الكلاسي وشعرائه وتكوينهم النفسي في اواخر القرن التاسع
عشر . ويمكننا القول إن نشوء هذه الطبقة ابتداء منذ الحرب الأولى ، وحين
دخل الانكليز العراق سنة ١٩١٤ ، ثم في مشاركتها بصورة واضحة في الثورة
العراقية الكبرى عام ١٩٢٠ . الا أنها وجدت فرصتها الحقيقية فيما تم بعد
ذلك ، عن الترويج لعرش الملك فيصل بعد ان تم اختياره من قبل الانكليز
وانتهى الأمر بتنصيبه ملكا في آب ٢٠٨١٩٢١ واقامة مجلس تأسيسي وبرلمان
وحكومة مؤقتة ، تنفيذا للخطة التي اعدتها وزارة الحرب البريطانية
وخلصتها « اقامة حكومة بريطانية في كل شيء الا الاسم ... وان تدار بغداد
كولاية عربية من وراء واجهات عربية قدر الامكان » ٢٠٩ .

ويتبع ذلك بالضرورة نشوء صحافة تعبر عن سياسة الاحتلال والقصر
والوزارات وبروز مجموعة من ابناء هذه الطبقة ساسة ووزراء ونوابا وموظفين
كبار ، يرتبطون في أحسن الأحوال بالقصر والوزارات ان لم يرتبطوا بدار
الاعتماد . ومن حولهم اصحاب النفوذ والموالون والمنفعون . وقد اضافت
اليهم دار الاعتماد والملك شبه طبقة اقطاعية تمثلت في بعض شيوخ العشائر ،
ممن تعاونوا مع سلطة الاحتلال في ضرب ثورة العشرين ، فوزعت عليهم
الاراضي الشاسعة ورفعت عنهم الضرائب واطلقت أيديهم في أحوال الفلاحين
ومستأجري الأرض ، حتى دعت بعض الصحف آنذاك الى ان تنظر الدولة الى
رؤساء القبائل و(تحسب لهم حسابا) يناسب نفوذهم باعتبارهم يشبهون

(٢٠٨) حكايات سياسية من تاريخ العراق الحديث - خيرى العمري . دار الهلال . مصر ١٩٦٩ . انظر
« الصراع السياسي حول العرش العراقي » ص ٤٠ - ٩١ .

(٢٠٩) العراق : دراسة في تطوره السياسي - فيليب ويلارد أيرلند . ترجمة جعفر خياط . بيروت ١٩٤٩ ص

ممثلي الأحزاب في أوروبا ٢١٠ .

وبذلك تم توزيع مراكز القوة في حكم العراق تحت انظار الجماهير - الشعبية المثخنة بالجراح ، والتي انتهت قياداتها الوطنية بين السجون والمنافي والهرب خارج الوطن ٢١١ . ولقد سارعت السلطة السياسية (الملك ودار الاعتماد) الى انتزاع المبادرة من ايدي قيادات ومتقفي الطبقة الناشئة ، بسبب قلتهم وضالة هذه الطبقة ، فيما يتعلق بسن القوانين ورسم الحقوق الاجتماعية وتنفيذ مطالب المجلس التأسيسي العراقي . فعمدت الى ابقاء الريف العراقي على حالته التعسة ، لأن الثورة كانت قد انطلقت منه . ولأن ابناءه يمثلون غالبية الشعب العراقي . ويدعوى انتشار (الروح القبلية) (والتقاليد العشائرية) طبقت نظام (دعاوى العشائر) الذي كان « هنري دويس » قد وضعه عام ١٩١٩ على غرار نظام مناطق الحدود الهندية . وبذلك شجعت مفاهيم (العشائرية) وحرمت غالبية العراقيين من التمتع بالقوانين الحضارية وما نص عليه القانون الأساسي ، والذي كانت توصية وزارة الحرب البريطانية صريحة بعدم تنفيذه ، وبقاء النظام العدلي التركي مع استبدال الأسماء التركية بالعربية ٢١٢ . ولقد شمل هذا التطبيق الاجهزة الادارية والتنفيذية ولم تمس طريقة جباية ضرائب الاراضي المالية الظالمة بشيء ٢١٣

ونفذت الخطط الحقيقية للاحتلال ، فأعطيت الشركات كافة امتيازات النفط العراقي عام ١٩٢٥ في جميع اراضي العراق ولادة خمسة وسبعين عامًا ٢١٤ . وسلمت الوزارات ودوائر الدولة للمستشارين الانكليز والموظفين الهنود وابتدأ الاجانب في التمتع بثروات العراق ٢١٥ . ولم يتم ذلك الا بعد فرض معاهدة الانتداب التي ابدلت بمعاهدة ١٩٣٠ ، وابتدأ عزل العراق في الوقت الذي أعلن فيه استقلالها الرسمي وادخل عصبة الامم . وخلال ذلك كله لم تكف دار الاعتماد عن تفريق وحدة الشعب باثارة النزعات الاقليمية وتحريك نيران العشوية والخلافات الدينية والطائفية التي لا يحسد العراق على كثرتها ٢١٦ ، من خلال مفهوم دار الاعتماد القائل « بأن القومية العربية شيء لا

(٢١٠) رؤساء قبائل العراق - جريدة مجلة العدد ١١ ، تموز ١٩٢١ .

(٢١١) انظر نتائج الثورة بالتفصيل في (ثورة العشرين) - ل.ن. كوتلوف - ترجمة عبد الواحد كرم بغداد ١٩٧١ ص ٢٦١ - ٢٧٢ .

(٢١٢) العراق - ايرلند ص ٦٣ .

(٢١٣) المصدر السابق والصيغة والاستزادة : انظر مقدمة في دراسة العراق المعاصر - صالح زكي بغداد ١٩٥٣ . ص ١٤ - ١٥ .

(٢١٤) النفط العراقي من منح الامتياز الى قرار التأميم - وزارة الاعلام العراقية . بغداد ١٩٧٢ ص ٢٣ - ٣١ . وللتوسع : انظر (كيف يجب ان تعدل امتيازات النفط) محمد حديد . بغداد ١٩٤٩ ص ٦٠ - ٦١ .

(٢١٥) الاجنبي يتمتع بخيراتنا - جريدة البرهان . العدد السابع . تشرين اول ١٩٢٧

٠ - ولقد تم ذلك كله ، بذكاء وسرية تحت برقع من الاصلاحات والاعمال التي تبجحت لتقديمها الوزارات الخمس والثلاثون المتعاقبة على كراسي الحكم ما بين عامي ١٩٢١ حتى ١٩٣٦ ، وهكذا ، في خلال سنوات الحرب الأولى وما اعقبها من تشكيل الحكم الأهلي ، كانت البرجوازية العراقية تتكون من صغار الملاكين والتجار والموظفين والحرفيين تشق طريقها للظهور قوة فاعلة في المجتمع العراقي . الا ان قاداتها ومثقفها وتجمعاتها ، لم تستطع ان تصمد امام نفوذ دار الاعتماد وسياساته الخفية ، بعد ان صمدت وشاركت في الثورة العراقية التي انتهت الى الفشل . وهكذا ظل قاداتها يقعون بين الحين والآخر فرائس لشباك سياسة دار الاعتماد حتى شكت احدى الصحف الوطنية من هذه الوزارات التي تؤلف واصفة اياها بأنها « شرك نصبه الانكليز للاصطياد فوقع في الشرك من املنا فيه خيرا .. فبذل الاجنبي لهؤلاء الضعاف والهاهم ، واشتغل هو نفسه في توطيد سياسته الفعلية في الخفاء حتى تسنى له ان يسيطر سيطرة تامة على هذه البلاد فأصبحت مستقلة بالاسم مستعبدة بالفعل »^{٢١٩} حتى لقد اطلق علي هذه الطبقة بأنها (متنورة محدودة) تمثل (حزب الافندية) وبأنهم « معاشيون كان لهم الخبز والنفوذ من الادارة العراقية والانكليز ، قد نموهم وملأوا بهم زوايا الخمول والبطالة »^{٢٢٠}

ولا شك أن هذه الطبقة اتسعت ونشطت باستمرار الهجرة الى المدن ، متأثرة بالأعمال الحكومية ودخول الآلة الحديثة وآثار الثورة الصناعية التي كانت تصل الى العراق ببطء شديد ، فضلا عما كانت تتركه آثار المطبعة وصحافة البلاد العربية ، ولا سيما صحافة مصر التي كانت تشهد حركة اعمق في المجتمع المصري وبخاصة في الثقافة والفكر والأدب .

وفي اوساطها ، عادت الحركة الوطنية تلم اشتاتها من جديد ، بعد ان تم للانكليز شكل الحكم الذاتي ، وارتفعت اصوات مثقفها مطالبة بالاستقلال التام ، وابتدأت قياداتها لجمع قواها في احزاب سياسية كحزب (التقدم) و(الشعب) و(النهضة) و(الامة) و(الوطني)^{٢٢١} ، ناشرة مطالبها في

(٢١٦) انظر نماذج من مشاكل الطائفية : حكايات سياسية - خيرى العمري (قضية كتاب الفصولي) ١٤٦ - ١٤٧ - وانظر (الوحدة العراقية) - جريدة العراق العدد ٦١٤ . ايار ١٩٢٢ .

(٢١٧) S.H. Longrigg, Jraq 1900-1950, London 1953 P. 170B

(٢١٨) الاسس التاريخية لمشكلات الشرق الاوسط - فرنان ويلييه - ترجمة نجدة هاجر وطارق شهاب . بيروت ١٩٦٠ ص ٨٦ .

(٢١٩) الثورات الثلاث - جريدة الزمان . العدد ٣٩ . ايار ١٩٢٨ .

(٢٢٠) النوادي العراقية - علي الشرقي . جريدة النهضة العراقية . العدد ٢٥ في ٥ تشرين اول ١٩٢٧

(٢٢١) عن التوسع بشأن الاحزاب العراقية . انظر : تاريخ العراق السياسي الحديث - عبد الرزاق الحسيني - لبنان ١٩٥٧ ج ٣ . ونظام الحكم في العراق - مجيد خدوري . ترجمة فيصل نجم الدين الاطرجي بغداد ١٩٤٦

صحفها القليلة الخاضعة للقوانين الصارمة والرقابة الدائمة ٢٢٢ . وعلى الرغم من اهتمام هذه الاحزاب والتجمعات بالجوانب السياسية كالمطالبة بالاستقلال والحريات الدستورية وتعديل المعاهدات الا أنها وقفت من التطورات الاجتماعية موقفا سلبيا ، كموقفها - مثلا - من قضية المرأة ، حريتها سفورها حقوقها السياسية ... الخ . فلم ترد في برامج هذه الاحزاب حتى مجرد إشارة لهذه القضية الهامة ، بل لعل بعض هذه الاحزاب وجدها ورقة رابحة لكسب التأييد اذا ما وافق القوى المحافظة في الوقوف ضد دعاة السفور ودعاة قضية المرأة ٢٢٣ ، تماما كالذي فعله مصطفى كامل في مصر حين تصدى لمهاجمة قاسم امين في افتتاحيات اللواء ٢٢٤ .

ويمكننا القول ان تكوين النظام السياسي واساليب الانتخاب وسن القوانين بالطريقة التي اوجت بها دار الاعتماد بالاتفاق مع الملك ٢٢٥ ، كانت كفيلة بسد الطريق تماما امام تقدم البرجوازية العراقية ، ولاسيما طلائعها الوطنية ، نحو استلام مقدرات الشعب العراقي وتوجيه مستقبله وفق آمال هذه الطلائع ورغباتها . بل نجد تلك القوى تقف حائلا حتى في بعض المشاريع الحيوية ، كتأسيس جامعة اهلية عراقية ، فسرعان ما تعمل السلطات الحاكمة على افشال المشروع ٢٢٦ .

وبحكم التطور والتقدم والاتصال الحضاري وتنامي الوعي كانت اصوات مثقفي الطبقة الوسطى ترتفع بين أونة واخرى لاسيما في فترات الهدوء السياسي وتخفيف حالات الكبت ، داعية لاصلاح التعليم ٢٢٧ ، والتذكير بأهمية البعوث العلمية ٢٢٨ ، او تصوير حالات الفلاح المعدم الذي انتهى عبدا

(٢٢٢) حرية الصحافة في العراق - روفائيل بطي . مجلة الرابطة بغداد . العدد ٢٣ - ٢٤ - نيسان ١٩٤٥ ص ٥٥٨ - ٥٦٢ . وانظر نماذج من الكتابات الصحفية (اعلام اليقظة الفكرية في العراق) مير بصري بغداد . وانظر للتوسع بشأن الصحافة العراقية في هذه الفترة (الصحافة العراقية - ميلادها ، تطورها) فائق بطي . بغداد ١٩٦١ . وانظر (صحافة الاحزاب وتاريخ الحركة الوطنية) فائق بطي - بغداد ١٩٦٩ .

(٢٢٣) انظر حكايات سياسية - خيري العمري ص ١٤٢ وما بعدها .
(٢٢٤) انظر تحرير المرأة - قاسم امين . دار المعارف بمصر ١٩٧٠ - التصدير بقلم احمد بهاء الدين ص ٢٣ .

(٢٢٥) انظر وصفا للنظام البرلماني كما عرضه وصنعه نوري السعيد (الاسس التاريخية لمشكلات الشرق الاوسط) فرنان ويلييه . ترجمة نجدة هاجر وطارق شهاب ص ٨٦ .
(٢٢٦) بشأن قضية (جامعة آل البيت) انظر : اعلام في صحافة العراق - فائق بطي ص ١٥١ .

(٢٢٧) نهضة التعليم - جريدة العراق . العدد ٥٠٦ . كانون ثان ١٩٢٢ . وانظر (التعليم العالي والثانوي) مقالة جريدة المعارف . العدد الرابع ايلول ١٩٢٦ . وانظر (شؤون المعارف) جريدة انقلاب . العدد ٢٠ لسنة ١٩٣٧ .

(٢٢٨) البعثات العلمية - عوني بكر صدقي . جريدة دجلة . العدد ٢٣ . تموز ١٩٢١ .

مرتبطا بالأرض والشيوخ ٢٢٩، اوتدعوا للاهتمام بالزراعة ٢٣٠، اوتجأ بسبب
الغلاء الفاحش ٢٣١، اوتطالب باصلاح الحالة الصحية المتردية .

وعلى الرغم من الانتفاضات الوطنية التي قام بها الشعب ما بين ١٩٢٢
و ١٩٣٨ فلقد مرت هذه السنوات وبريطانيا تحتفظ بكافة مصالحها
وسياساتها ورجالها في العراق ، من خلال واجهات ديمقراطية شكلية ، في
الوقت الذي ايقن فيه مثقفو الطبقة الوسطى واحزابها انهم لن يتمكنوا من
امتلاك مقدرات الوطن وتحقيق اهدافه الوطنية في التحرر والديمقراطية وتنفيذ
البرامج الاجتماعية التي كانوا ينادون بها . فكان ان اتجهوا الى ميادين
الصحافة يثيرون قضايا جديدة تتعلق بالتغيرات التي يطرحها العصر ، والتي
تصل اصداؤها من خارج العراق ، ليجد فيها المثقف العراقي تفسيراً
ومشابهة للواقع الموضوعي الذي يعيشه .

ولقد شهد المجتمع العراقي جملة من القضايا الهامة تطرح بشكل حاد
وعنيف احيانا ، نتيجة لنماء الحركة الفكرية واتساع نطاق التعليم وزيادة
الهجرة الى المدن التي بدأت تتسع وتنمو وتشهد علاقات غير علاقات الريف
والقرية ، فضلا عن دور الطباعة والصحافة المحلية والعربية وهبوب التيارات
الجديدة في المنطقة . ومن ابرز الموضوعات التي اثرت طويلا ، قضية المرأة :
سفورها وتعليمها وحقوقها . فتتخذ شكل صراع حاد بين قوى التقدم والقوى
المحافظة ٢٣٢ . كما طرحت قضية (الحرية الفكرية) من خلال كتابات وآراء
متطرفة نشرها بعض المثقفين ممن يدعون الى حرية مناقشة الأفكار الدينية
كالذي احده ميخائيل يوسف تيسي في كتابه (ماهية النفس ورباطتها
بالجسد) ٢٣٣ . اذ نفى وجود (الروح) و (النفس) داعيا معاملتهما معاملة
(المادة) ، من خلال فكر يشكك بالنهاية والحساب ، وغمز واضح لدور
الاديان وكتبها في حل العضلات الفلسفية . وقد وصفت آثار الكتاب بأنها
« ضجة كبرى ، وزويدة عنيفة وعاصفة قوية بوجه كاتبه ، لا بل انه هز
المجتمع العراقي بأسره ... مما حدا بفريق من الناس اقامة الدعوى عليه في
المحاكم ، كما ان الكنيسة الكاثوليكية التي ينتمي اليها الكاتب ، قررت
حرمانه من المساعدات الكنسية التي يتمتع بها رعايا المسيح » ٢٣٤ . ومن

(٢٢٩) الاقطاع والديوان في العراق . عبد الرزاق الظاهر - مطبعة السعادة مصر ١٩٤٦ ص ١٩ - ٢١ .

(٢٣٠) انظر ما دار في جلسة مجلس الاعيان المرقمة ٤٢ ، جريدة العالم العربي . العدد ٧٤٠ لسنة
١٩٢٦ .

(٢٣١) اسعار الحنطة وتلاعب التجار - جريدة الاستقلال . العدد ٥٥٣ في ٤ شباط ١٩٢٥
(٢٣٢) انظر نصوصا تمثل كتابات هذه القوى (مختارات في السفور والحجاب) مصطفى عبد الجبار
القاضي . بغداد ١٩٢٤ .

(٢٣٣) صدر الكتاب في بغداد - مطبعة دنكور الفلاح ١٩٢٢ .
(٢٣٤) انظر حكايات عن الصحافة في العراق ج ١ - يعقوب يوسف كوريا . بغداد ١٩٦٩ ص ١٢ - ١٣ .

امريكا وجه امين الريحاني رسالة خاصة للمؤلف يؤيده فيها ويشجعه على كتابه ويهنئه على موقفه الفكري^{٢٣٥} ، في الوقت الذي انبرى فيه الكاتب الصحفي ابراهيم صالح شكر يدافع في سلسلة مقالات عنه وعن حرية الفكر عامة .^{٢٣٦}

ولقد اتخذ الموقف من (حضارة الغرب) وفكره شكل سؤال محير في اذهان الكتاب والمثقفين ، بأية حضارة نتثقف : الشرقية القديمة ام الغربية الحديثة ؟ فكتب (محمود احمد) رافضا (التعاليم الشرقية) القديمة ، عاداً اياها « خيالات وفلسفات .. لأن القضية قضية جوع الملايين العظيمة المحتاجة الى قوام حياتها : علوم مثمرة منتجة وفنون وصناعات تصنعها هي ... وما خلق هذا ويخلقه خيال من تلك الخيالات التي نعرفها نحن كما يعرفها الشيوخ الضعاف في الهند ، او فلسفة من تلك الفلسفات الضالة القديمة واساسها الوهم ووساوس العقل الكليل »^{٢٣٧} ، واجاب على التساؤل (عبد الغني شوقي) منتهيا ، بعد درس وتحليل كما يقول ، الى « أن نبذ الحضارة الاسلامية القديمة اصلح لنا من الاعتماد عليها ، والتثقيف بهذه الحضارة الغربية الحاضرة اعظم جدوى واحسن عقبي »^{٢٣٨} . كذلك كان موقف (روفائيل بطي) اذ اختار (طريق الغرب الحديث) واضعا المجتمع العراقي امام اختيارين : « اما الحياة الحققة ومماشاة التطور باتخاذ الحضارة الغربية سبيلا ، او الموت المحتم »^{٢٣٩}

ومن ابرز الموضوعات التي اثرت بشكل حاد نظرية النشوء والتطور لدارون ، اذ حفلت بها الصحف ودارت المناقشات حول تطور الانسان واصوله ، على صفحات جريدة (مرآة العراق)^{٢٤٠} . كما تناولت مجلة (الاقلام) افكار الفيلسوف فردريك نيتشه في فكرة (تنازع البقاء) وعلاقتها بالشعوب الضعيفة^{٢٤١} ، وقبل ذلك كان موضوع (السوبرمان) ممتدا في مناقشات طويلة وعنيفة بين (الشاب المستتر) و(محمود احمد) على صفحات جريدة (الفضيلة)^{٢٤٢} ، وحين اشتد الجدل واثار موقف القوى المحافظة طلبت الجريدة من هذين الكاتبين الكف عن الجدل امام الرأي العام وسدت باب المناقشة . قائلة « .. يظهر ان مثال السوبرمان ، قد اثار الرأي العام في ديار الفرات الأوسط عموما وفي النجف وكربلاء خصوصا ، نظرا للتحارير الواردة الينا ، لأن الناس لم يتعودوا سماع او قراءة امثال هذه

(٢٣٥) انظر نص الرسالة . المصدر السابق ص ١٨ .

(٢٣٦) المصدر نفسه ص ٢٠ .

(٢٣٧) نحن والمدنية الحديثة - محمود احمد ، مجلة الحديث - بغداد المجلد الاول ج ٢ كانون اول ١٩٢٧ .

(٢٣٨) بأية حضارة نتثقف ؟ - مجلة الحديث - العدد الرابع . المجلد الاول . شباط ١٩٢٨

(٢٣٩) منهاجنا في الحياة الجديدة - روفائيل بطي . مجلة الحرية ج ١٠ نيسان ١٩٢٦ .

(٢٤٠) انظر الاعداد : ٨ ، ١٣ ، ١٤ لسنة ١٩٢٥

(٢٤١) تنازع الشعوب في الحياة - مجلة الاقلام . العدد السادس ١٩٢٨ .

(٢٤٢) جريدة الفضيلة - انظر الاعداد ١٣ - ١٥ لسنة ١٩٢٥ .

كما نوقشت قضية (الوطنية) و(القومية) وتردد السؤال : ايهما غري ونتبع ٢٤٤ ؟ وطرحت افكار ومفاهيم غير مكتملة النضج عن تناقض حبيقات والحدود الاشتراكية ٢٤٥ . وتفسير التاريخ والاقتصاد والسياسة والفكر من وجهة نظر مادية ، او مخالفة للفكر الاسلامي ٢٤٦ ، كل هذه الآراء والمفاهيم كانت جديدة حقا على المجتمع العراقي ، الذي عرف بمحافظته الشديدة على قديمه سنوات طويلة . وبسبب هذه المحافظة الطويلة ، كان رد فعله عنيفا . ضد هذه الافكار من جهة ، كما كان تخلفه كبيرا عن التطورات الاجتماعية والفكرية التي شهدتها بعض الاقطار العربية والاسلامية ممن ثرت فيها رياح التغيير كمصر وتركيا ولبنان من جهة اخرى .

ولم يكن سبب ذلك ، فيما نرى ، الا لتأخر ظهور الطبقة الوسطى ، وبالتالي تحركها وفق منطقها نحو الحرية ونحو مصالحها وبوحي من روح العصر ومتغيراته . فالمفاهيم الجديدة التي نادت بها في اوساط المجتمع العراقي في العقد الثاني والثالث ، كان المجتمع المصري قد انتهى من مناقشتها وحسم الموقف تجاهها في العقد الأول دون ان تلقى مثل هذا العنف وردود الفعل التي جوبهت في العراق ، ولعل ذلك سببه ان جيل التنوير في مصر (الطهطاوي - الشدياق - الافغاني - محمد عبده) كان قد مهد السبيل ، وجعل الاطلاع على الفكر الاوربي ونظرياته ومناقشته مناقشة موضوعية هادئة امرا مطلوبيا بل ضروريا .

وهكذا يمكننا ان نقدر مدى الحيرة والقلق في نظرة الفرد العراقي ، وهو يشهد كل هذه التطورات والافكار الجديدة ، فيحس اهتزازا شديدا في اعماقه ، واقفا في منتصف الطريق بين ماضٍ موغل في المحافظة والتزمّت ، وبين حاضر يشهد سمات مدنية وحضارية جديدة وغريبة . فاذا اضفنا الى ذلك كله ما خلفته الحرب الاولى وما تبعها من احداث وتغيرات سياسية سريعة كثورة ١٩٢٠ وتشكيل الحكم الأهلي ، وقيام وزارات ومؤسسات ، وانتفاضات شعبية وبرلمانات ومعاهدات ، وخيبة آمال وضياح أمثلة (الاستقلال) ، والحرية (و) الوطنية) ، امكنا ان نفهم مشاعر الفرد وقلقه واضطرابه .

٣٤٣ (الفضيلة - العدد ١٥ في ٦ كانون اول ١٩٢٥

٣٤٤ (الوطنية والقومية - مجلة الحديث . بغداد . المجلد الأول . العدد الحادي عشر . ايلول ١٩٢٨

٣٤٥ (الاشتراكية والمستقبل - عموني بكر صدقي . جريد دجلة العدد ٥٠ اغسطس ١٩٢١ . وانظر مقالة

حمود احمد عن الوضع الطبقي في العراق ، تحت عنوان (خواطر الشهر) مجلة الحديث العدد

٣٤٦ المجلد الاول شباط ١٩٢٨ .

٣٤٧ (نظرات كتابات محمود احمد السيد وحسين الرحال في مجلة (الصحيفة) ، انظر العدد الاول

٣٤٨ في ٢٨ كانون الاول ١٩٢٤

ولقد كان منطقيا ان تنعكس متغيرات المجتمع السياسية والفكرية عل ساحة الفن والأدب ، فتنار قضايا جديدة لم يكن من اليسور اثارها قبل هذه الفترة . فقد طرحت للمناقشة قضية (العامية والفصحى) فاننقد (أ . خالد) العربية الفصحى زاعما « أن قواعد النحو والصرف حائلة دون نهضة الأدب العربي نهضة صحيحة » ٢٤٧ ، بينما ذهب آخرون الى الاهتمام بالعامية و(احترامها) « ... لانها ذات شأن في اوربا ، ولا سيما في تقديم الأحداث لرجل الشارع » ٢٤٨ ، وانها لا تسبب انحطاط الفصحى « ... بل تؤيد تنشيطها ، وتقرب العامة تدريجا الى فهمها » ٢٤٩ .

واثيرت لأول مرة قضية (الادب العامي) تحت عنوان (الأدب الشعبي) ٢٥٠ ، وتكررت الدعوة لدراسته ودراسة الاغاني الشعبية ، وبرزت اسماء كتاب اتخذوا من اللغة العامية اسلوبا لتناول قضايا المجتمع الجديدة ونقد العادات والتقاليد القديمة نقدا سافرا متخفين وراء اسماء شعبية وشخصيات مألوفة لدى المواطن العراقي ، فكان نوري ثابت يكتب باسم (حيزبوز) وموسى الشابندر باسم (علوان ابو شرارة) وميخائيل تيسي باسم (كناس الشوارع) ، وخلف شوقي الداودي باسم (ملا نصر الدين) ٢٥١ . وعلى صعيد الشعر العامي يبرز الملا عبود الكرخي شاعرا يشارك في الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية ، مثرا زوايع من النقد اللاذع ما تزال اوساط الشعب العراقي تتذكرها ٢٥٢

-
- (٢٤٧) انظر جريدة العالم العربي . العدد ٣٧٥ في ١٢ حزيران ١٩٢٥ .
 (٢٤٨) اللغة العامية واللغة الفصحى - جريدة البدائع . بغداد العدد ١٢٨ كانون اول ١٩٢٥ .
 (٢٤٩) للتوسع في هذه القضية ، انظر المناقشات التي دارت بين روفائيل بطي والخوري ماريون غصن (الحركة الفكرية في البلدان العربية واهمال اللغة الفصحى) مجلة الحرية . العدد ١٠ في نيسان ١٩٢٥ . وانظر (بعض ما في كتاب اليوم والغد) مقالة محمود احمد في الرد الى دعوة سلامة موسى للعامية . جريدة الزمان العدد ٦ في آب ١٩٢٧ . وانظر المناقشات التي دارت في البصرة بين الياس مختار وعبد الرزاق الناصري ومقبل يوسف الرماح حول القضية . انظر مجلة النشء الجديد البصرة . العدد ٥ في نيسان ١٩٢٨ .
 (٢٥٠) الاغاني الشعبية - ع.ف. مجلة الحديث . العدد الثالث . كانون اول ١٩٢٧ . وانظر (دعوة ثانية الى دراسة الادب الشعبي والاغاني الشعبية) مقالة محمود احمد . مجلة الحديث . العدد الخامس . مارس ١٩٢٨ .
 (٢٥١) حيزبوز رائد الادب الشعبي في العراق . خيري العمري . مجلة الكتاب . بغداد العدد الاول . السنة السادسة . نوفمبر ١٩٧١ ص ٩٢ - ١٢٢ .
 (٢٥٢) انظر دراسات عن الملا عبود الكرخي - زاهد محمد ، بغداد . وللاستزادة انظر (اعلام في صحافة العراق) فاتق بطي ص ١٥٩ - ١٦٢ .

وتولد القصة العراقية ، في مرحلتها الفنية الاولى ، على يد رائدها محمود احمد السيد بصدور روايته (في سبيل الزواج) ١٩٢١ متأثرا بنضالاته في الأدب الروسي وروائييه امثال تورجنيف وديستوفسكي وغوستوي ، في تصويرهم حياة الفلاحين والطبقات الشعبية والوسطى . وبقرائه للأدب التركي وقصص رشاد نوري وكتابات رفيق صدقي ، وقابيل حمد ، وارجمند اكرم في توقعهم الشديد للحرية ومحاربة التقاليد ، والتبشير -جديد . ولقد كتب (السيد) بعد ذلك روايته الثانية (مصير الضعفاء) ١٩٢٦ وفي كلا العملين - بالرغم من الاطار الفني الساذج . والنزعة التعليمية في الهدف وسيطرة روح الوعظ والارشاد - صور في ابطاله نماذج من ابناء طبقة الوسطى يكافحون من اجل مثلهم العليا ، معبرين عن آمالهم المنهارة وحاسيسهم القلقة ، هاربين الى الخلاص عن طريق تهويل الاحداث وتفخيم شاعر والفواجع والمآسي والمغامرات غير المعقولة ٢٥٣ . حتى لقد وصفت أعماله بأنها « صورة صادقة لآمال ابناء الطبقة الوسطى وافكارهم وضروفهم » ٢٥٤

ولعل محمود احمد السيد ، من اكثر الادباء في هذه الفترة ، احساسا بواقعه ومتطلعات طبقته وآمالها المنهارة ، ومشاركته مشاركة قوية في كثير من القضايا التي مرت بنا . وهو يعبر عن موقف جيله من الأدب الجديد الذي تتطلبه حياة الناس ، بهجومه على الادباء الكلاسيين عامة ، والشعراء منهم خاصة ، ناعيا عليهم جمودهم على القديم ، مفسرا تأخر النهضة الادبية في العراق - عن اخواتها في مصر وبلاد الشام - بجمود الادباء على « الادب الرث القديم وتهافتهم على ما كان يطرب البدوي الراحل الساذج الجاهل . او ما يتعشقه الحضري المنحط الطبيعة ، الفاسد الاخلاق ، المنغمس في مستنقعات الملاذ والشهوات في آخر ايام الاندلس وبغداد .. » ثم يتساءل في هجومه على ادباء التقليد « ... ولا ادري الى متى سنبقى على ذلك ونحن لاهون بما في ايدينا من بضاعات ادبائنا المزجاة ، وهم راضون عنا فرحون بما يبدو لنا من الغباوة والسذاجة التي تشوقنا الى التمسح بأذيالهم والانهماك على السجود امام هياكلهم التي اسسوها على انقاض من الخرافات والالوهام » ٢٥٥

٢٥٣ (انظر : مصير الضعفاء - بغداد . مطبعة الاعتماد ١٩٢٢ . و) (في سبيل الزواج) بغداد . مطبعة نعمان الاعظمي ١٩٢١ .

٢٥٤ (الفن القصصي في الادب العراقي الحديث . عمر الطالب . ج ١ بغداد ١٩٧١ ص ٧٧ . وانظر للاستزادة - (محمود احمد السيد) - محمود العبطة . بغداد ١٩٦١ ص ٤٩ - ٥٠ .

٢٥٥ (ادبنا المعاصر - محمود احمد السيد . جريدة العاصمة . العدد ١٨٩ . حزيران ١٩٢٣ .

وهكذا كانت الحاجة للجديد في المجتمع العراقي بين الحربين ادبا وفكرا يعبر عن تطلعات طبقة جديدة تنشأ وتتكون بتطور الوعي وبضغط العصر وروحه ومواصلاته وبأحداث العراق السريعة المتلاحقة وهبوب التيارات الوافدة . ولعل العراقيين لم يحسوا يوما ، كما احسوا في هذه الفترة بالتناقض الحاد ما بين قديمهم وبين جديد هذا العصر ، وبهذا الواقع الذي يتغير في اغلب الاحيان على انقاض مثلهم وتقاليدهم . ولعل هذه المفارقات الشديدة اولى بأن تجد أصداءها وتترك انطباعاتها على نفوس الشعراء المتميزين عادة بالحساسية الشديدة ، المتعاملين مع الاحداث والاشياء من خلال العواطف والاحاسيس .

والواقع ان الشعراء لم يكونوا بعيدين عن هذا التصور ، فهذه جماعة الاحياء المتمثلة بالزهاوي والرصافي والشبيبي واتباعهم ، على الرغم من هيمنتها على ساحة الشعر من خلال مفاهيمها الكلاسية لفن الشعر ، الا انها وجدت نفسها مجبرة - ازاء هذه السمات والملامح الجديدة - على طرح بعض المفاهيم الجديدة ، وان كانت متناقضة ، مستخدمة عبارة رددتها طويلا تصف بها شعر المرحلة ، تلك هي عبارة (الشعر العصري) . وقد دار التنافس شديدا ، والخصومات حادة بين الزهاوي والرصافي على زعامة هذا (الشعر العصري) ومن هو المجدد فيهما^{٢٥٦} ، بل اندفع الزهاوي اكثر من ذلك ليركب موجة الجديد ، مثيرا قضية الشعر المرسل والدعوة لطرح القافية معبرا عن ضيقه غير مرة بأوزان الخليل^{٢٥٧}.

وعلى الرغم من ان هذه الآراء وتلك الخصومات حول الجديد ، لم تأخذ دورها ولم تترك من اثر على نسيج القصيدة الكلاسية ، فان افكار العصر كانت تدعو عالم الشعر حقا الى التغيير بعد كل تلك العوامل والاحداث الى الدرجة التي دفعت الزهاوي - على شدة ضيقه بالشعر الاوربي ومن يتأثر به - الى القول بأهمية الموجة الجديدة في الشعر العربي ، مرحبا بآثار مدرستي الديوان والمهاجر قائلا « ... اما الذين أخذوا يزفون الشعر الى الاسماع عربيا في زي عصري ، أو أنهم حذوا حذو الافرنج في الابتكارات ، او الاحسان في الوصف والابتعاد عن المبالغات ... كنفر متفرقين في امريكا ومصر .. هؤلاء يكسبون الشعر العربي رونقا فوق رونق وبهاء فوق بهاء ... »^{٢٥٨}

(٢٥٦) خصومات الزهاوي وعلاقته بأدباء عصره - علي عباس علوان - مجلة الاقلام بغداد الجزء الرابع - كانون اول . والجزء الخامس شباط ١٩٧٠ .

(٢٥٧) سبق ان تناولنا آراءه في لفصل الثاني من الباب الاول .

(٢٥٨) محاضرة في الشعر - جميل صدقي الزهاوي - شعر الشعر لروفاثيل بطي ج ١ ص ٤٤ - ٤٥

ولم يكن الرصافي اقل حرصا على ركوب هذه الموجة ، فاذا هو مضطرب حائر لا يفرق بين مفاهيم الشعر الكلاسي ونظرية الرومانسيين التي يُقرأ نتفا منها على صفحات الجرائد المصرية . فالشعر عنده ، يمكن ان يكون انعكاسا (مرأوية ارسطو) ، كما يمكن ان يكون (تعبيرا) . كما يمكن ان يجمع (الحسن) و (القبيح) كما يقول الرومانسيون . الشعر كالحسن لا يوقف له عند حد . وقصارى ما نقول اذا اردنا ان نعرفه انه مرآة من الشعور تنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الالفاظ انعكاسا يؤثر في النفوس انقباضا او انبساطا ... وقلونا (صور الطبيعة) معناه صورها في الطبيعة فيشمل المعاني الخفية والخيالات الوهمية ... والشعر لا يصور الحسن فقط بل قد يصور القبيح ايضا .. والشعر قد يكون في المنثور كما يكون في المنظوم . ٢٥٩ .

وهكذا وجد الشعراء الكلاسيون انفسهم محاصرين بالواقع الجديد والاصوات الداعية الى ادب جديد ، فاذا هم يرددون اصداها دون ان تأخذ هذه المفاهيم طريقها الى قصادهم او تغير من رؤيتهم التقليدية للفن والفنان . لقد وقعوا هم ايضا في التناقض ما بين مفهوم الشعر وكتابته . ولقد كان ذلك امرا محتوما . لاسيما وان كلا منهم كان يطرح عن نفسه لقب الشاعر التقليدي راغبا في زعامة الشعر العصري امام الدعوات الجديدة التي تغمر الصحافة العراقية في هذه الفترة مهاجمة (الشعراء القدامى) الذين يعيشون في اوهام الماضي ومشاكله .

(١٤)

ولقد تميزت مجلتان ادبيتان من بين كثير من الصحف والمجلات العراقية ، بسمات خاصة في الواقع الادبي والنقدي في العقد الثالث من هذا القرن . دعاء دعوة واضحة الى قيم جديدة في الأدب والشعر ، نلمح فيها بعضا من السمات الرومانسية . ولقد ترسمت هاتان المجلتان خطى حركة التجديد في مصر ، متأثرة تأثرا شديدا - يصل حد النقل والترديد - بمدرسة الديوان في راء روادها شكري والعقاد والمازني . مشيدة بمدرسة المهجر وشاعرية قطابها : جبران وابي ماضي وميخائيل نعيمة .

لأولى - مجلة الحرية :

صدرت في بغداد عام ١٩٢٤ ، وكان رئيس تحريرها الكاتب

٢٥٩ الشعر - معروف الرصافي - سحر الشعر . ج ١ ص ٨٥ .

٢٦٠ صدر منها عشرة اعداد فقط . صدر العدد الاول في ٢٥ تموز ١٩٢٤ وتوقفت بعد عددها العاشر

صادر في مارس ١٩٢٦

الصحفي رفائيل بطي ، ممن يعنون بالادب العصري ونقده . وكان هدف (الحرية) ان تكون جسرا ثقافيا لعبور مظاهر النهضة الادبية والفكرية ونتائجها في العالم العربي عامة ، وفي مصر خاصة الى اجواء العراق . وكان شعارها الذي رفعته : « فلنحرر ضمائرنا يا مفكري العرب ، ولنحرر ألسنتنا يا شعراء العرب ، ولنحرر اقلامنا يا كتاب العرب » . وقد اكدت خطها منذ العدد الأول بتقديم اقسام النهضة الأدبية في مصر . فنشرت مقالة لسلامة موسى بعنوان (بين القديم والجديد) هاجم فيها الرافعي وشوقي وحافظ ومحمد السباعي هجوما عنيفا . وسمى أدبهم (أدب الخاصة .. وادب الفسيفساء) ، داعيا الى الأخذ بأدب الغرب والاستفادة به . مرددا عبارة طاغور « ان مصباح أوروبة مشتعل الآن فعلينا ان نقتبس منه » . وقد عرف سلامة موسى القارئ العراقي بالمجددين في الفكر والأدب امثال لطفي السيد وطه حسين ومنصور فهمي ومي زيادة والعقاد والمازني^{٢٦١} . وفي العدد الثاني تنشر المجلة مقالة للمازني – معتزة فخورة به باعتباره (احد زعماء المذهب الادبي الجديد في مصر) – وتدور مقالة المازني حول الفن وحدوده ودوره في نقل الصورة والموسيقى واثرها في النفس وفي الشعر ، وعن اهمية الطريقة (غير المباشرة) التي تعتمدھا الموسيقى في التصوير والتخيل والتأثير^{٢٦٢} . وتنشر المجلة مقالا مطولا عن العقاد وآرائه في النقد النظري والتطبيقي ، مع تفاصيل سيرته وأثاره في الشعر والنثر وقدمته بقولها « العقاد نموذج التطور الجديد في ادب الضاد ، وزعيم المدرسة الحديثة في وادي النيل » .

ويوالي رئيس التحرير بتوقيع (أ . خالد) الدعوة للأخذ بالادب المصري الجديد وبأدب المهجر الامريكي بعد ان يشن هجمة عنيفة على الادباء التقليديين في العراق ونعتهم بـ (التقليديين . اصحاب الادب الرسمي .. وانهم نفر من النظامين ... وطغمة لا تهتم الا بنفسها » . وفي عدد آخر يكرر الدعوة لادباء العراق كي يترسموا خطى ادب المهجريين ومحاكاته ، باعتباره مبدعيه « جماعة من الثائرين على القديم ، الحانقين على الحياة العتيقة وما فيها من ظلم وظلام » . مشيدا بأعمال فرح انطون وسليم سركيس ونقولا حداد وامين الريحاني وجبران وابي ماضي وميخائيل نعيمة ورشيد سليم الخوري وغيرهم^{٢٦٣} مؤكدا اهمية (الشعر المنشور) ودعوة امين الريحاني له^{٢٦٤} .

(٢٦١) القديم والجديد – سلامة موسى ، مجلة الحرية ج ١ – ٢ في تموز ١٩٢٤ .
(٢٦٢) الادب والفنون – ابراهيم عبد القادر المازني . مجلة الحرية . العددان ٣ – ٤ آب ١٩٢٤ .
(٢٦٣) نشر رفائيل بطي كتابا سماه (سحر الشعر) صدر الجزء الاول منه فقط عام ١٩٢٢ وتضمن مجموعة من المقالات والقصائد . منها مقالة طويلة عن جبران (ص ١٢٦) واخرى لعباس محمود العقاد (الطبع والتقليد في الشعر العصري) ص ١٣٤ ، ومقالة لميخائيل نعيمة (الشعر والشعراء) ص ١٦٥ ، ومقالة لشكري (الشعر) ص ٢١٦ .
(٢٦٤) الحركة الفكرية في البلدان العربية ما وراء البحار – بطي مجلة الحرية العدد ٦ – ٧ كانون اول ١٩٢٤ .

ثم يعود الى الموضوع ذاته في عدد تال مسميا ادب المهجر (ادب الاندلس الجديدة) مقارنة هذه المرة بين هذه المدرسة وجماعة (الديوان) منتهيا الى ترجيح جماعة الديوان أخذا على (المهاجر) ورائدها جبران خاصة ضعفهما اللغوي ودعوتهما للتعبير بالعامية^{٢٦٥} وتستمر (الحرية) في هذا النهج ، فتترجم للمازني ولطفي السيد وطه حسين وسلامة موسى ، وتنشر تحت باب (الشعر العصري) قصائد لشعراء مختلفين في اتجاهاتهم الادبية امثال علي الشرقي والرصافي والجواهري وانور شأؤول من العراق . ولعبد السلام رستم من مصر ولاسكندر الخوري من فلسطين وللشاعر القروي ونعيمة من المهجر . كما تنشر شيئا من الشعر المترجم لدانتي وبعض شعراء اليونان القدامى .

الثانية – مجلة الوميض

واذا كانت (الحرية) قد توقفت عام ١٩٢٦ بعد ان حملت راية التبشير بأثار مدرستي الديوان والمهجر داعية (للادب الخيالي) مكتفية بنقل نتائج التجديد التي ظهرت في مصر والمهاجر ، فان مجلة (الوميض) التي جاءت بعد اربع سنوات ، قد اكملت الوجه الثاني من الدعوة . اذ نزلت الى الميدان الادبي ، وهي حريصة على اتباع خطة جماعة الديوان كاملة . فرفعت على غلافها من جهة اليمين قوله العقاد المشهورة التي انهى بها الجزء الثاني من (الديوان) في نقد مصطفى صادق الرافعي « ايه يا خفافيش الادب ، اغثيثم نفوسنا اغثى الله نفوسكم الضئيلة . لا هوادة بعد اليوم . السوط في اليد وجلودكم لمثل هذا السوط خلقت وسنفرغ لكم ايها الثقلان فأكثرُوا من سيئاتكم فانكم بهذه المساوئ تعملون للادب والحقيقة اضعاف ما عملت لها حسناتكم ان كانت لكم حسنة يحسها الادب والحقيقة »^{٢٦٦} ، ورفعت على جهة الغلاف اليسرى شعارها الثاني ، وكان قوله عرفت للمازني حين تعرض – في الديوان – للمنفلوطي « الادعياء في كل بلد كثيرون وفي كل قطر كالذباب يعيشون عيالا على الادب وحميلة على اهله وذويه . ولكنهم فيما نعرف لا يعدون الوطنين في غير هذا القطر ... الخ »^{٢٦٧}

وهكذا جاءت خطة (الوميض) عنيفة عاصفة على الادب التقليدي ، فكتب محرر المجلة وصاحبها لطفي بكر صدقي يصفها ويعدد اهدافها « شعلة

٢٦٥ (المصدر السابق . العدد ٨ – ٩ شباط ١٩٢٥)
٢٦٦ (غلاف العدد الاول من الوميض . تشرين ثان ١٩٣٠ . وانظر الفقرة (الديوان في النقد والادب) للعقاد والمازني . ط ٣ ص ١٧٦ .
٢٦٧ (انظر الفقرة في المصدر السابق ص ٧٧ .
٤٠٩

نارية مقدسة وكلمة صارخة ومعول هدام ومنجل حاصد ، ننزل به الى ميدان الكفاح ، بقلب مليء بالايمان .. غايتنا من ذلك تحطيم الاصنام القديمة ، وهدم صروح الادب الزائف ... وهذا الوميض ثورة الشباب اليقظ الحساس ، ثورة الفكر النير والثقافة الحديثة على كل قديم متمسك بقدمه ، وعلى الهياكل الجوفاء والتي تعلو اصواتها وهي خواء ، تلك الفئة الضالة وهي تقف على ابواب الحياة وسخافات العصور المظلمة وبقايا الماضي المندثر ، هذه الفئة نحارب ولخلق ادب قومي عراقي ندعو .

وعلى الرغم من ان (الوميض) توقفت بعد العدد الثالث ، فان هذه الأعداد الثلاثة ٢٦٨ ، جاءت حافلة بإشارات وقضايا هامة اشاعت جوا من الحركة والترقب في اوساط الادباء . ففي الوقت الذي كانت تهاجم الخط التقليدي عامة في الادب والشعر ، الا انها منذ العدد الاول تناولت بالتخصيص بعضا من اعلامه . فتصدت بحملة عنيفة للاديب الشاعر محمد بهجة الأثري وأمطرته نقدا لاذعا واصفة اياه بـ (الاديب الرجعي المزيف) ثم كررت هجومها عليه في عددها الثالث ساخرة منه ومن أدبه القديم . وتناول لطفي بكر صدقي الاديب شكيب ارسلان مطلقا عليه لقب (نموذج الاصنام الرجعية والقديمة في الأدب) ثم اعقبه بمحمد السباعي . وتناول عبد الوهاب الأمين الشاعر محمد حبيب العبيدي قائلا عنه « .. من اصنام الادب العراقي ، صلب جاف التراكيب ، قليل المادة بل معدومها ، يكتب بلغة الجاهلية في القرن العشرين .. » ثم يعقبه بالشاعر جميل صدقي الزهاوي تحت باب (رسائل الى الادباء) فيسخر منه سخرية مرة مهاجما فيه صوت القديم وجفاف الشعر . كما تعرض المجلة لجموعة من الأدباء واللغويين – بالتجريح والهجوم – امثال الأب انستاس ماري الكرمل و احمد حامد الصراف .

وتحت عنوان (ديوان الوميض) تنشر المجلة ثلاث قصائد من شعر المازني ٢٦٩ ثم قصيدة لشاعر سوري مجهول اسمه سمعان الدبس ٢٧٠ ولم تنشر لأي شاعر عراقي عدا (نشيد جمعية الثقافة العصرية) الذي نظمه الرصافي ، وقد نشرته المجلة في الصفحة الاخيرة من عددها الأخير . وهكذا رفضت الوميض الشعر العراقي برمته حتى مطلع الثلاثينيات . وفي اعداد المجلة الثلاثة نلاحظ شيئا من الاهتمام بالشعر الاوربي ، فهناك ترجمة لبعض مقطوعات شلي وهيوني ، كما ابتدأت بنشر ترجمات من الشعر الغربي بقلم المازني دون ان يذكر اسماء الشعراء ..

(٢٦٨) صدرت الاعداد الثلاثة ما بين تشرين اول وكانون اول ١٩٣٠ .

(٢٦٩) قصائد المازني : قلبان . هذا الحبيب . ليلة وداع . انظر العدد الثاني ص ١٥ .

وعلى الرغم من ان المجلة قد اكدت غير مرة ترسمها لخطى مدرسة الديوان ومفهومها في الشعر والادب ، وعبر كتابها عن تلمذتهم الروحية والنفسية لقيم العقاد وافكار المازني ومن قبلها مجلة الحرية فانها لم تقدم جديدا غير ما قدمته جماعة الديوان . ولم يستطع كتابها الشباب المعجبون بعنف العقاد وحملاته ان يقدموا نماذج جيدة او جديدة في النظرية الشعرية او في النقد التطبيقي كالذي قدمه العقاد من خلال مفاهيمه لوحدة القصيدة ، والاحالة والتقليد ، او كالذي كتبه المازني في نقده لشكري والمنفلوطي وحافظ ابراهيم . فلم تكن هاتان المجلتان سوى مقلدتين لحملات الهجوم واثارة المعارك ضد القديم التي ابتدأها جماعة الديوان في مصر .

واذا كانت هاتان المجلتان لا تمثلان ظاهرة اصيلة في مفهوم الشعر ونقده الا انهما تؤكدان حقيقة هامة لا شك فيها ، تلك هي ان تيار التجديد الشعري الذي بشر به مطران وحمل رايته جماعة الديوان ، وانجازات مدرسة المهجر الشمالي ، قد أخذت كلها طريقها ، بشكل من الاشكال ، الى ذوق المثقف العراقي ونظريته واحاسيسه .

(١٥)

على ان الصحافة الأدبية - عامة - قد شاركت في الاحتفاء بهذا الجديد وهؤلاء المجددين في الخارج ، دون ان تتخذ خطة ومنهجاً كالذي جاءت عليه (الحرية) و(الوميض) . فلقد اشادت بموجة الشعر الرومانسي وبرز اعلامه ومن ذلك الاهتمام بالدكتور احمد زكي ابو شادي مؤسس جمعية ابولو . فكتبت عنه بعض المقالات ونشرت بعض شعره^{٢٧١} . وازداد توجيه الضوء لشعره ، ولاسيما بعد صدور ديوانه (الشعلة) عام ١٩٣٣ وقد عبرت مجلة (الاعتدال) النجفية عن اعجاب العراقيين بشعر ابي شادي قائلة « ... وديوانه يحتوي على طائفة من القصائد النفسية ، وقصائد الجمال والخلوة ، وهو في طليعة المعنيين بالشعر التصويري ، والتصوير الشعري . وكم كان بؤنا ان يلاقي هذا الطراز من الشعر رواجاً عند متأدبيننا وشعرائنا »^{٢٧٢}

(٢٧٠) قصيدته (شاعر واحلامه) وقد قدمته المجلة « الاديب السوري النابه ، شاعر حساس يتدفق بالعاطفة جياش الشعور ، يروعك في شعره احساس عميق ... » العدد الثاني ص ١٤
(٢٧١) نشرت جريدة المعارف قصيدته (همس الاقدام) مع تقديم للشاعر ومكانته الادبية . العدد الرابع . في ٢٤ ايلول ١٩٢٦ ، ونشرت قصيدته (الملكة السجينة) العدد السادس تشرين اول ١٩٢٦
ونشرت مجلة النشء الجديد قصيدته (الحرية والاخلاق) في عددها الثاني . كانون ثان ١٩٢٨
(والصيف فصل الجلال والسكون) العدد ٤ - ٥ لسنة ١٩٢٨ . (المنديل) . العدد الثاني لسنة ١٩٢٨ .

(٢٧٢) العدد الخامس تموز ١٩٣٣

أما شعر المهجر فقد كان له اهتمام واصدء واسعة في صحافة العراق الادبية ما بين الحربين . فقد حظي جبران وأدبه باهتمام القراء والادباء ومتابعيهم في وقت مبكر اذ ترجم له روفائيل بطي عام ١٩٢٢ ترجمة كاملة لسيرته واعماله وآثاره^{٢٧٣} ، كما نشرت مقالات عديدة وضافية عن آثاره في تجديد الشعر العربي ومختارات من قصائده^{٢٧٤} ، ولقي شعر ابي ماضي رواجاً واهتماماً خاصاً لدى القراء ولاسيما قصيدته (الطلاس) التي اثارَت ، الى جانب قالبها الشعري ، جدلاً حول مفهوم اللادريّة

وبخاصّة في اوساط المحافظين وعند بعض شعراء الاتجاه الديني في النجف ، ومن ابرز من عارضها في النجف الشيخ محمد جواد الجزائري تحت عنوان (انا ادري) وانصبت معارضته لأفكار الشاعر عن طريق الحجج المنطقية والبراهين العقلية^{٢٧٥}

وقبل ذلك كانت جريدة (العراق) قد نشرت قصيدته (ابنة الفجر) وقدمت لها قائلة «... لقد اخذنا على عاتقنا نشر نماذج من الادب الراقي لمشهوري ادباء العرب ليكون الادب العراقي باتصال مع الادب العربي العام، والقصيدة التي ننشرها اليوم هي لشاعر مجيد متفنن اشتهر بأسلوبه الطلي واجادته في ابتكار المعاني الجديدة، وهو يقيم اليوم في أمريكا، واحد العاملين في جمعية الرابطة القلمية في اندلس العرب الجديدة ، نيويورك »^{٢٧٦} . وانتهت مجلة الحكمة الأدبية عام ١٩٣٦ الى ترشيح ابي ماضي باعتباره (الشاعر الاعظم) وبأنه (أشهر شعراء العرب في الوقت الحاضر .. لامتياز به بالقدرة على الابتكار)^{٢٧٧}

وعندما وصل ديوانه (الجداول) الى العراق، تلقفته الايدي ونفذ سريعا، فعمد أحد الناشرين – وفي مدينة النجف المحافظة – الى اعادة طبعه قائلا في المقدمة «.. ساقنا الى طبع الجداول ظلماً ألهب قلوب الشباب شكا، وحرقت عقول الشيوخ حيرة، وترك الناس يطوفون بالمكاتب، ويلحفون في التساؤل بغية العثور على نسخة تجمع شعره»^{٢٧٨}.

ولم يكن حظ الشاعر القروي بأقل من حظ زميليه شهرة وذبوعا بين اوساط المثقفين والمتأدبين في العراق^{٢٧٩}.

- (٢٧٣) سحر الشعر ج ١ ص ١٢٦ – ١٢٣ .
 (٢٧٤) انظر (جبران خليل جبران) جريدة الفضيلة . الاعداد ١٢ – ١٥ لسنة ١٩٢٥
 (٢٧٥) بين عالم ومشكك : لست ادري ، وانا ادري – مجلة الاعتدال . النجف ، العدد الرابع . مايس ١٩٣٣ والعدد الخامس . حزيران ١٩٣٣
 (٢٧٦) العدد ٥٧٨ نيسان ١٩٢٥ .
 (٢٧٧) مجلة الحكمة – الحلة ، العدد الاول تشرين اول ١٩٣٦ .
 (٢٧٨) الجداول – النجف ١٩٣٧ . مقدمة الناشر .
 (٢٧٩) انظر بعض قصائده المنشورة في صحافة العراق ، امثال (الفراشة النابتة) مجلة الحرية العدد ٨ – ٩ شباط ١٩٢٤ . و(ابن وجدت الله) المجلة نفسها ج ٨ السنة الثانية ١٩٢٦

وعلى الرغم من تأخر حركة الترجمة في العراق، اذا ما قورنت بمصر ولبنان وبلاد الشام، فان ما ترجم من الشعر الاوربي وبخاصة الرومانسي منه يمثل نصيباً وافراً. فقد ترجمت بعض قصائد لامارتين والفريد دي موسيه، وشارل بودلير من الفرنسيين، كما ترجمت قصائد من الشعر الرومانسي الانكليزي والتركي، ومن أشهر قصائد لامارتين المترجمة قصيدة (البحيرة) ٢٨٠، و(ناقوس القرية) ٢٨١، و(انكريني) ٢٨٢ و(الى غيوما رديه) ٢٨٣ و(لامارتين يودع الشعر) ٢٨٤، وقصيدته المطولة (بونابرت في جزيرة القديسة هيلانة) ٢٨٥ ومن أبرز قصائد دي موسيه التي ترجمت في هذه الفترة قصيدته (الشعراء) ٢٨٦، و(صخرة النجوى) ٢٨٧. ومما ترجم من شعر بودلير قصيدته (السياحة) ٢٨٨ و(النساء المحكومات) ٢٨٩. وترجمت قصيدة جون كيتس (انشودة الشعراء) ٢٩٠. ومما ترجم من شعر الشاعر التركي عبد الحق حامد قصيدتان مطولتان (يرثي زوجته) ٢٩١، كما ترجمت بعض مقاطع من قصيدة الشاعر الفرنسي ميلفوا بعنوان (تناثر الاوراق) ٢٩٢.

وعني الأدباء العراقيون بالشعر الفارسي، ولقي الخيام ورباعياته اهتماماً واسعاً، فقد ترجم الرباعيات عن الفارسية نثراً أحمد حامد الصراف ٢٩٣. وكانت ترجمة الشاعر أحمد الصافي النجفي لهذه الرباعيات شعراً قد ذاعت منذ أن عربها في ايران حين كان لاجئاً فيها، بعد فشل ثورة العشرين وهروبه الى ايران ٢٩٤. وعرف عن الجواهري أنه ترجم الرباعيات عن الفارسية ولم يذعها ٢٩٥، كما نشر الزهاوي ترجمته للرباعيات نثراً وشعراً عام ٢٩٦١٩٢٨. وتجدر الإشارة الى أن معظم ادباء العراق ممن عاشوا في ظل

- (٢٨٠) ترجمها الدكتور نقولا فياض . جريدة الزمان . العدد التاسع . ايار ١٩٣٧ .
 (٢٨١) ترجمها حسين تفكجي . الزمان . العدد ١٧ لسنة ١٩٣٧ .
 (٢٨٢) ترجمها د. نقولا فياض . الزمان . العدد ٨ لسنة ١٩٣٧ .
 (٢٨٣)
 (٢٨٤) الزمان العدد ٦٣ . ايلول ١٩٣٧ .
 (٢٨٥) جريدة الانقلاب . الاعداد ٣٤ - ٣٦ شباط ١٩٣٧ .
 (٢٨٦) ترجمها معروف الانزاوط (سحر الشعر) بطي ج ١ ص ٢٥٠ .
 (٢٨٧) الزمان العدد ٥٥ ايار ١٩٣٧ .
 (٢٨٨) الزمان العدد ٥٥ ايار ١٩٣٧ .
 (٢٨٩) الزمان . العدد ٥١ اب ١٩٣٧ .
 (٢٩٠) ترجمها عبد المسيح وزير (سحر الشعر) بطي ج ١ ص ٢٤٧ .
 (٢٩١) ترجمة احمد حبوش . الزمان العدد ١٦ . حزيران ١٩٣٧ .
 (٢٩٢) جريدة العراق . العدد ٤٩١ في كانون ثان ١٩٣٢ .
 (٢٩٣) انظر اهتمام المازني بهذه الترجمة في مقالة (التصوف في الادب) حصاد الهشيم القاهرة ١٩٦١ ص ٦٠ .

- (٢٩٤) انظر شاعرية الصافي - خضر عباس الصالحي . بغداد ١٩٧٠ ص ٢٣٩ .
 (٢٩٥) انظر مجلة الحرية . بغداد . ج ٦ - ٧ . كانون اول ١٩٢٤ .
 (٢٩٦) رباعيات الخيام - ترجمة جميل صدقي الزهاوي . بغداد ١٩٢٨ .

الحكم العثماني كانوا يتقنون التركية وينظمون بها أحياناً. كما عرف عن ادباء النجف وكربلاء احتكاكهم بالادب الفارسي وقراءتهم له بحكم وضع المدينتين الديني. ولا شك ان الصحافة العربية والمصرية خاصة، ودواوين الشعراء المجددين في العالم العربي من جماعة الديوان ومدرسة المهاجر وجمعية ابولو كانت تضع النصوص الكاملة بين يدي شعراء العراق وأدبائه.

(١٦)

في مثل هذه الصورة نجد حركة الوعي في المجتمع العراقي ما بين الحربين، تأخذ طريقها بطيئة، ثم ما تلبث ان تقوى وتشتد باتساع الطبقة الوسطى وحركتها. وقد طرح مثقفوها متأثرين بواقعهم، وبما وفد اليهم من الخارج، افكاراً وقيماً جديدة لم يعرفها مجتمعهم المحافظ من قبل لا سيما وقد شهدت هذه الفترة الدقيقة اضطراباً في الاحداث السياسية والاجتماعية وقد احس الفرد، وهو يتأمل هذا العالم الجديد من الاحداث والافكار، بقلقه واضطرابه بين ماضيه وحاضره. ولعل احساس هذا الجيل بخيبة آماله في استقلال الوطن واقامة حياة العدالة والديمقراطية والتقدم واللاحاق بحضارة القرن العشرين ما يجعل الشعر الكلاسي واعلامه - من خلال مفهوم الفن ورؤية الواقع وتغييره - ابعد ما يكون استعداداً للتعبير عن هذه الفترة المتسمة بالاضطراب والقلق والحيرة في اعماق الفرد العراقي.

وقد نجد شيئاً من الملامح المعبرة عن هذه الاحداث وتلك النظرة في قصيدة هنا ومقطوعة هناك، وقد نلمس اشواقاً ومشاعر حزينة وعواطف ذاتية تبرز في سطور القصيدة الكلاسيكية. قد نجد شيئاً من ذلك أو ظلالاً منه في بعض قصائد الزهاوي^{٢٩٧}، والرصافي^{٢٩٨} والجواهري^{٢٩٩}، وبحر العلوم^{٣٠٠}، ومحمود الحبوبى^{٣٠١} وأحمد الصافي النجفي^{٣٠٢}، وحافظ جميل^{٣٠٣}، ونازك الملائكة^{٣٠٤} وغيرهم ممن يمثلون تيار الاحياء. لكن الهام في الموقف ان هذه

(٢٩٧) ديوان جميل صدقي الزهاوي - محمد يوسف نجم ج ١ . القاهرة ١٩٥٥ . انظر قصائده (الربيع والطيور) ٤١ و (نجمة الصبح) ١٠٣ و (يا ام) ١١١ . وانظر بعض رباعياته (مشاهد الغرام) ١٨٠ - ٢٠٦ . وانظر ديوانه الاخير (الشمال) بغداد ١٩٣٩ . قصيدة (قبر الغريبة) ١٦ ، (زهرتي) ٢٠ ، (دموعي وصباباتي) ٢٥ .

(٢٩٨) ديوانه ج ١ - ٢ : (العالم شعر) ٦ ، (البلبل والورد) ٢٤٥ ، (اسمعي لي كلاماً) ٥٢٤ . (٢٩٩) ديوانه ط ١٩٣٥ (جناح الشاعر) ٢٦٨ . وانظر ديوان الجواهري ج ١ - بغداد ١٩٧٣ (النجوى) ٢٢٣ . و (الشاعر) ٢٤١ و (جائزة الشعور) ٤٢١ . والجزء الثاني ١٩٧٣ : (ثورة النفس) ٢٢٩ ، (وادي العرائس) ٢٣٩ (سلمى ايضا) ٩٩ .

(٣٠٠) الديوان ج ١ (صليبي) ١٢٠ ، (حديث الطبيعة) ١٤٥ ، (القمر) ١٤٧ . (٣٠١) ديوان الحبوبى ج ١ : (تحت اشعة القمر (١٥٢) ، (تعالى) ١٥٦ ، (بشائر الربيع) ١٦٨ (٣٠٢) الحان اللهب : (البحر) ١٢ ، (وداع الجمال) ١٨ ، (الزهرة اليتيمة) ٣٧ (٣٠٣) نبض الوجدان . انظر قصائده المسماة بـ (التينية) ١٥٦ - ١٧٦ . (٣٠٤) انشودة المجد (الدموع) ١٤٥ ، (القلب الضال) ١٤٣ ، (القلب وأمانيه) ١٤٩

الملاح التي تشير إليها في بعض قصائدهم لا تختلف كثيرا عما عهدناه في مجمل دواوينهم وخطهم الشعري العام. بمعنى أنها لا تمثل تحولا واضحا في الرؤية الشعرية، فالشاعر لما يزل يصدر عن موقف (القائل الفصيح) ينسق اعماقه وفقا للعالم الخارجي ولا يفيض الشعر تعبيرا عن اعماقه. كما ظل العقل وأثاره في ترتيب صور القصيدة وتنسيق مشاعر الفنان، مهيمنا على نسيجها العام. وأخذت المناسبة مكانها الضخم من وجدان الشاعر وديوانه وموقفه. واستمرت السمات الكلاسية في الخيال، أو اللغة أو الموسيقى أو القافية واضحة بارزة في قصائد هؤلاء الشعراء.

ولعلنا نتساءل الآن عن الشاعر الجديد المعبر عن هذه التغيرات التي يشهدها المجتمع ويحس بها المواطن، ومدى انطباعاتها، وأثارها في نفس الفنان الذي اختلفت نظرتة عن نظرة هذا الاتجاه الكلاسي ومواصفاته. لا شك اننا، حين نتتبع بدايات مرحلة جديدة في أي فن من الفنون، فاننا سنجد هذه البدايات، تحفل عادة، بكثير من الاضطراب والضعف والسذاجة الفنية، وبمحاولات عديدة في التجريب والتقليد. وربما لحقتها انفاس وسمات من هذا القديم الذي ترفضه أو تثور عليه. وهكذا نجد بواكير الملاح الرومانسية في الشعر العراقي في هذه الفترة، وفي قصائد مجموعة من الشعراء الشباب ممن لم يعرفوا ولم تدع شهرتهم.

فهذا الشاعر محمد بسيم الذريب، يكشف في مجموعة من قصائد ديوانه (صدى السنين) عن هذا النفس الجديد من العواطف الذاتية والاحاسيس والاشواق تجاه (الطبيعة) و (الحب) في براءة وسذاجة ظاهرتين، ولا تخطيء العين عناصر التقليد، ويصمات جبران في صوره واشواقه للغاب، ونداءات ابي ماضي في قصيدته المشهورة (تعال). فأبو ماضي نموذج يحتذى عند الشاعر العراقي. يقول محمد بسيم الذريب من قصيدته (قبلة الحب) ٣٠٥:

عندما الشمس وراء البحر تغيب فتعالي نتمشى في الحقول
حيث لا تبصرنا عين الرقيب لا ولا نسمع عذلا أو عذول
فاذا غرد ثم العندليب منشدا انشودة الحب الجميل

قدمي لي شفتيك يا ملاك
وامنحيني قبلة الحب هناك

وليس لنا ان نعلق على هذا الضعف في التعبير (نتمشى في الحقول – عين الرقيب – عذلا أو عذول) ولا نشير الى هذه (الأوامر) الساذجة في (تقديم الشفاه) و (منح القبل)، انما نشير فحسب الى محاولة الشاعر التعبير عن نفسه

ووجدانه وتصوير تجربة حبه الساذجة. وفي مثل هذه المواصفات، جاءت قصائده التي تحمل هذه العناوين (يا نسيم) ٣٠٦ و (يا وردة) ٣٠٧، و(اشتكى) ٣٠٨ و(غرد البلبل) ٣٠٩ و(الحياة شقاء) ٣١٠. ففيها نلمس ايضا محاولات الشاعر التعبير عن تجربته الذاتية، وفي قدر من الحزن والعواطف المضطربة والغامضة احيانا، لا سيما حين يتخذ من الطبيعة صديقا وملجأً ينجيه.

وهذا انور شأوول يؤكد لنا في ديوانه (همسات الزمن) ان (الآلم) كان «العامل الأكبر الذي حملته على كتابة الشعر وكان وراء قصائده.. وما اقدر الآلم معلما» ٣١١. وفي قصائده التي كتبها في العشرينيات والثلاثينيات نلمس اصداء هذا الآلم واضحة، يلون شعره وصوره ووجدانه، ولعل لمعرفة باللغة الانكليزية ما يمكنه من الاطلاع على شيء من ادب الرومانسيين الغربيين. فنراه يقتبس عن دي موسيه قصيدته (الكوخ المحترق) ٣١٢ وعن لامارتين قصيدته (المساء) ٣١٣ وعن لونجفلو قصيدته (الآمل) ٣١٤. ولعل هذه الاقتباسات. وذلك الاطلاع كانا من أسباب وضوح بعض السمات الرومانسية في بعض قصائده. ففضلا عن اهتمامه بالطبيعة وتصويرها من موقف (الوصف) احيانا كما في قصائده (الفلاح المنكوب) ٣١٥ و(الكوخ المحترق) ٣١٦ و (ايها الطائر) ٣١٧، أو من خلال موقف نفسي يعبر فيه عن علاقة خاصة بالطبيعة ومناجاتها وخلق احزانه عليها، كما في قصيدتي (المساء) ٣١٨ و(في زورق) ٣١٩، نجده في بعض قصائده، معنيا بحياة الناس البسطاء من أهل القرى والارياف كما في قصيدته (الى بائعة شوك) ٣٢٠، حيث نحس بانتمائه الروحي والنفسي اليهم، لانهم في نظره، يمثلون الطيبة والبساطة امام واقع المدينة ومجتمعها المعقد الزاخر بالبهارج الكاذبة والمآسي الدامية والمثل المنهارة، يخاطب هذه البائعة:

(٣٠٦) صدى السنين ١١٩ .

(٣٠٧) صدى السنين ١٢٧ .

(٣٠٨) صدى السنين ١٢٧ .

(٣٠٩) صدى السنين ١٢٣ .

(٣١٠) صدى السنين ١٢٥ .

(٣١١) ديوان (همسات الزمن) ص ٥ .

(٣١٢) همسات الزمن ١٧ .

(٣١٣) همسات الزمن ٦١ .

(٣١٤) همسات الزمن ٣١ .

(٣١٥) همسات الزمن ٣٣ .

(٣١٦) همسات الزمن ١٧ .

(٣١٧) همسات الزمن ٣٨ .

(٣١٨) همسات الزمن ٦١ .

(٣١٩) همسات الزمن ٥٣ .

(٣٢٠) همسات الزمن ٩ .

البرد يلذع وجنتيك وساعديك العارين
والحقل أقفر لا رقيق يزيل عنك الغمتين
الا الطيور مرفرفات حوما في الجانبين
لو تستطيع بمنقر دفعت أذاك ومخلبين
وحمت حماء بمقلتين

وتستمر مقاطع القصيدة، في هذا الحزن الشفيف، والخوف الدائم على هذه
'براءة والسذاجة التي تمثلها فتاة الشوك، لتنتهي بهذا المقطع:

قطر الندى هذا على الأشواك أم دمع المقل
نار الاسى هذي التي تخفين أم نور الأمل
اني اراك الى المدينة تقصدين على عجل
فحذار تخدعك البهارج في مقال أو عمل
او تؤمنين بما ترين

واذا كنا نقرأ في هذه القصيدة بعضاً من التعابير المباشرة وبروزاً لنزعة الوعظ
والارشاد فان قصيدته (قلب وحيد) ٣٢١، وهي من بواكير شعره، تكشف جانباً
طيباً من تعامل الشاعر بالصور والمشاعر الذاتية، التي نلمس فيها قدراً من
استقلال الشاعر وشخصيته:

قلب وحيد ليس في شرفاته	نور يطل، وليس فيه حنين
هو مجذب، لا الزهر يعبق باسمه	فيه ولا زمن الربيع يحين
ان اسبل الليل الستار سمعته	يشكو يئن وما هناك شجون
واذا الصباح تفتحت أكماله	فتمتعت يا للجمال عيون
ضم الجناح على الجراح كطائر	سهم المنون بدفتيه كمين

ولعل السؤال الذي يفرض نفسه الآن: هل هذا هو الجديد المطلوب؟ وابن قيمته
في الفن؟ وما هي سماته العامة في ادب هذا الجيل؟

الواقع، أنه سيبدو من غير الطبيعي، اذا ما توقعنا أن نجد في هذه
البدايات عند الشعراء ما بين الحربين، والعراقيين منهم خاصة، ظواهر جديدة
تماماً في نسيج القصيدة وقد حفلت بالسمات الرومانسية الاصيلية والمبتكرة
شكلاً ومضموناً لا بسبب غياب الشاعر العظيم، أو بسبب ضمور الجانب
الثقافي عند الشعراء وافتقارهم الى لغات اجنبية يطلعون من خلالها على ادب
الرومانسيين الغربيين فحسب، وانما بسبب هذه الظاهرة الواضحة التي

هيمنت على نتاج هذا الجيل من الشعراء أيضا. ونعني بها ظاهرة اجتماع النزعة الكلاسية الى جانب النزعة الرومانسية. ولعل اقرب تفسير لشيوخ هذه الظاهرة هو تأصل النزعة الكلاسية وتمكنها من نفس الشاعر العربي عامة والعراقي خاصة بسبب هذه التركيبة الثقيلة الضخمة من موروثه الشعري بتقاليد الفنية ومواصفاته الكلاسية عموما.

ومن هنا، لن نتوقع ان يكون الشاعر الحديث – في هذه الفترة – قد تمكن من التخلص من آثار هذا الموروث الضخم، وقد تكون في قرون طويلة ممتدة، متسريا الى روح الشاعر الحديث، على الرغم من دعاوى (التجديد) (الشعر العصري) و(الحداثة) و(هدم القديم) و(ترك الماضي). ولئن بدت ظاهرة (اجتماع النزعتين) في قصيدة الشاعر العربي الحديث، بنسب متفاوتة احيانا، فهي اخرى بأن تتضح في قصيدة الشاعر العراقي خاصة، للأسباب التي قدمناها، وبسبب حركة التغيير البطيئة في المجتمع العراقي من جهة، وتغلغل روح المحافظة، وبالتالي الحرص على الموروث والوصول به الى حدود القداسة من جهة اخرى.

ونتيجة لذلك كله، يمكننا أن نقول بأن الشاعر العراقي، في اطار الموجة الرومانسية بين الحربين، كان مقلدا للشعراء العرب في مصر والمهاجر، اكثر من تقليده للشعراء الاوربيين الرومانسيين، لا بسبب قلة اطلاعه على ذاك الادب الرومانسي في أصوله ومظانته وحسب، وانما لانه يجد في هذه النماذج التي يتأثر بها الى حد التريديد والتقليد، محاولات عربية يبرر بها الشاعر العراقي خروجه على الذوق السائد في مجتمعه اولا، كما يجدها كذلك نتاج مجتمعات عربية لها حظ اوفر من التقدم والتحرر ومماشاة روح العصر، لذا فهو حين يتأثر بها ويقلدها، انما يحاكي ظاهرة متقدمة وعصرية في أن واحد.

فليس من الغريب اذن الا يفهم الشاعر العراقي، هذا الاتجاه الجديد في الشعر، وتلك الموجة الرومانسية – في الغالب – الا من خلال ما يقرأه في قصائد جبران وابي ماضي والمازني وشكري وابي شادي وعلي محمود طه. وليس غريبا، بعد ذلك، أن نجد شاعرا مثل نعمان ثابت عبد اللطيف – على ضعف شاعريته – ان يبلغ به الاعجاب بشعر جبران حدا لا ينقل صورته والفاظه واوزانه وقوافيه فحسب، كما في قصائده (لاح الصباح) ٣٢٢، و(الظباء في الحباء) ٣٢٣ و(يا حبيبتني) ٣٢٤، بل يذهب الى ابعد من ذلك فيضمن ابياتا من قصيدة جبران المعروفة (المواكب) بما يشبه التخميس التقليدي. فيقول في

(٣٢٢) ديوان (شقائق النعمان) بغداد . مطبعة بغداد ١٩٢٨ ص ١٠٦ .

(٣٢٣) المصدر نفسه ١١٢ .

(٣٢٤) المصدر نفسه ١٢٦ .

قصيدة (أغنية الليل) ٣٢٥:

(سكن الليل وفي ثوب السكون تختبئ الاحلام)
(واعلى الطير اريكات الغصون يبعث الانغام)
فتوى السهد بأجفان الحزين وطوت اضلاعه الداء الدفين
واستهلت عبرات العاشقين

ولم يشذ عبد السلام جياووك عن جيل كامل من الشعراء وجد في قصيدة ابي ماضي (يريد الحب أن نضحك) ٣٢٦ والتي اشتهرت بعنوان (تعالى)، نموذجاً يعارض ويقلد وينظر اليه، امثال محمود حسن اسماعيل ٣٢٧ والشاعر السوري انور العطار ٣٢٨، ومحمود السيد شعبان ٣٢٩ وجورج سلتي ٣٣٠ من مصر، وصالح الحامد العلوي من حضرموت ٣٣١ وغيرهم كثير. وهكذا كتب عبد السلام جياووك قصيدته (تعالى)، معارضا قصيدة ابي ماضي في الموضوع والوزن والقوافي:

تعالى يا منى نفسي نقضى العمر بالانس
ونوفى للهوى وصلا برغم العاذل التعس

... القصيدة ٣٣٢

ويجد في قصيدة المازني (محاورة قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمه) ٣٣٣، فيحاور طفله الميت في قصيدته (رقدة الموت) ٣٣٤. أما (ثنائيات) ابي ماضي و (شكوكه) و (غابيات) جبران و (شراع) علي محمود طه و (زورقه) و (ملاحه) فأكثر مما يمكن متابعتها وتتبعه في قصائد الشعراء العراقيين في هذه الفترة ٣٣٥.

ولا نعني باجتماع النزعتين الكلاسيكية والرومانسية في قصائد جيل ما بين الحربين هذا التقليد والتأثر الشديد ومحاكاة النماذج فحسب، وانما

(٣٢٥) المصدر نفسه ١٠٠

(٣٢٦) مجلة الرسالة . العدد ٤٠ السنة الثانية ١٩٣٤ .

(٣٢٧) (من وادي الشمس) الرسالة . العدد ٣٠٩ . السنة السابعة ١٩٣٩ .

(٣٢٨) (نداء الحب) : الرسالة العدد ٩٩ لسنة ١٩٣٥ .

(٣٢٩) (تعالى) الرسالة . العدد ٢٢٣ السنة ١٩٣٧ .

(٣٣٠) (تعالى) . الرسالة . العدد ٢٢٠ لسنة ١٩٣٧ .

(٣٣١) (تعالى) . الرسالة : العدد ٢٢٨ لسنة ١٩٣٩ .

(٣٣٢) قصيدة (تعالى) . انظرها كاملة في جريدة الزمان . بغداد . العدد ٥٧ . ايلول ١٩٣٧

(٣٣٣) مجلة الحرية . بغداد . العدد ٣ - ٤ اب ١٩٣٤ .

(٣٣٤) انظرها في جريدة (الزمان) العدد ٨٦ لسنة ١٩٣٧ .

(٣٣٥) انظر - على سبيل المثال - قصيدة (على الامواج) لعبد المجيد لطفي - جريدة الزمان . العدد ٤٨

اب ١٩٣٧ . وانظر قصيدته (يا موت) جريدة الانقلاب . العدد ١٩ . كانون ثان ١٩٣٧ . وانظر

قصيدة (يا إله الهوى) لمراد ميخائيل - مجلة الحديث . العدد الثاني . كانون أول ١٩٣٧ :

يضاف الى ذلك مزاولة الشاعر للاغراض التقليدية من مدح وهجاء ورثاء واخوانيات جنباً الى جنب مع موضوعات الحب الرومانسي والموقف من الطبيعة، والتعبير عن الاشواق الغامضة والاحزان الذاتية. فديوان محمد بسيم الذويب - الذي أشرنا اليه قبل قليل - طافح بقصائد المناسبات السياسية والدينية ومناسبات الرثاء^{٣٣٦}، وديوان أنور شأوول جاء هو الآخر حافلاً بقصيدة المناسبة، بل لقد جاء معظمه تسجيلاً لمناسبات سياسية ومواقف الشاعر من الأحداث العامة أو رثاء شخصيات معروفة. فقد خصص الباب الثالث من الديوان لقصائد الرثاء تحت عنوان (ابطال بكيتهم)^{٣٣٧}، وخصص الباب الرابع لقصائد الاحداث والمناسبات السياسية تحت عنوان (في نصره الاحرار)^{٣٣٨}.

والذي يعنينا من قضية الاغراض التقليدية في قصيدة الشاعر الحديث، زاوية الرؤية التي ينظر فيها الى الحدث، والموقف الجديد الذي يختاره أمام الموضوع القديم. هذا هو الهام في رؤية الشاعر، وهو أحد المميزات الاساسية بين الشاعر الكلاسي والرومانسي. ان الشاعر الرومانسي حين يرثي انساناً، لا يتحدث عنه وفق مثال موجود في ذهنه متكامل الصفات يتمتع بكل سمات الخير والطيبة والكرم والشجاعة والحلم والمروءة الخ. كما يفعل الشاعر الكلاسي، انما هو يفعل العكس تماماً، فيجعل من الحديث الخاص حدثاً عاماً، موسعاً هذه الدائرة الضيقة الى دائرة الانساني والشامل، في الوقت الذي يظل المرثي واحداً من عناصر القصيدة وليس محوراً، انه مفجر احساسيس الشاعر الذاتية وليس هدف الشاعر. ولعل الاشارة تجدر هنا الى أن غنائية الشاعر العربي القديم كثيراً ما اتسعت من (الخاص) الى (العام) فنجحت قصيدته نجاحاً باهراً وحسبنا الاشارة الى دالية ابي العلاء المعري في رثاء الفقيه الحنفي ابي حمزة^{٣٣٩}، ورثاء البحري لابي سعيد الثغري في ميميته المشهورة، ويائية المتنبي في رثاء أخت سيف الدولة.

ومعنى ذلك، اننا نجد الشاعر الرومانسي عادة حين يرثي، فانه يوسع دائرة الرثاء من شخص المرثي (الخاص) الى دائرة الموت الانساني والشامل. وفي هذا النهج جاءت قصائد ورد زورث التي رثى بها حبيبته (لوسي) وقصائد لامارتين في حبيبته (الفير) وقصيدة ادغار ألان بو في رثاء حبيبته التي امتدت

(٣٣٦) امثال (عاش عبد الحسن) في رثاء السياسي عبد الحسن السعدون - ديوان صدى السنين ص ٥٣ و(رثاء صديق) ٥٧ ، و(اقتربت الساعة) ٧١ . و(دعوة الى السفور) ٨١ .

(٣٣٧) همسات الزمن : انظر ص ٧٣ - ٩٦ .

(٣٣٨) المصدر نفسه ٩٩ - ١١٧ .

(٣٣٩) انظرها في السفر الثاني من (شروخ سقط الزند)، القسم الثالث - مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٧

لها يد القدر. ٣٤٠ وفي كل هذه القصائد نجد فكرة الحب تمتزج وتعاقد فكرة الموت، بل ان الموت يجيء وقد لون نظرة الشاعر ورؤيته الشاملة لهذا الوجود. وحين كتب شلي قصيدة (ادونيس) راثيا فيها صديقه الحميم جون كيتس، بدا وكأنه يرثي نفسه متصورا وكأن الموت قد هبط عليه هو، فقال:

«ان الروح التي ابتهلت الى جبروته بالنشيد يهبط علي،
وها هي ذي قشرة روحي تنجرف بعيدا عن الشاطئ
بعيدا عن الحشد المرتجف الذي لم تتعود اشرعته العواصف ابداء،
والارض الضخمة والسموات المكورة تنشق.
واحمل بعيدا في ظلام وخوف، بينما تشع روح ادونيس كالنجم
لتهديني كالمنارة الى مثوى الخالدين» ٣٤١.

فاذا أضفنا الى ذلك ان شلي قد اختار لصديقه الشاعر ذلك الاله اليوناني (ادونيس) رمز البعث والربيع بعد الموت، رمزا أدركنا اية اعماق، وأي غناء اكسب الشاعر قصيدة الرثاء. اما الشاعر العراقي فقد ظلت مواقفه من الرثاء وسائر الاغراض التقليدية تنبع من تلك الرؤية الكلاسية للمرثي أو المناسبة. فيقول أنور شأؤول في رثاء الزهاوي:

رب سيف جردته والمنايا هائمات مدت اليك يداها
فضربت الظلم الاثيم دراكا ضربات فم الزمان رواها
ودعوت الجميع ان يعضدوا الحق جهارا ويعبدوه الها

... القصيدة ٣٤٢:

ومن ابرز ما نلاحظه في قصائد هؤلاء الشعراء في هذه الفترة، ان القصيدة لم تخلص بعد من الموصفات الكلاسية المعروفة، ولم يخلص نسيجها تماما من روح الوعظ والارشاد ونبرة الخطابية العامة أو عمومية الصفات، أو التعابير المباشرة وضالة التعبير بالصور وضعف الخيال والاهتمام بالترتيب العقلي والمنطقي. نجد هذه السمات، أو بعضها تشيع في القصيدة الواحدة جنباً الى جنب مع الموقف النفسي من الطبيعة، أو مع التعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ومشاعره الخاصة وجدانه. لكننا في الوقت ذاته نجد أيضاً لغة تقليدية، وبراكيب فخمة وعبارات جزلة ومفردة حرص الشاعر على اختيارها حرصاً شديداً. يقول الشاعر ابراهيم الوائلي، وهو من ابرز

(٣٤٠) انظر مقاطع مترجمة من هذه القصائد (الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث) عيسى يوسف بلاطة ص ٦٤ - ٧١ .

(٣٤١) المصدر السابق ص ٧٢ .

(٣٤٢) ديوان (همسات الزمن) قصيدة (ليل على قبر الزهاوي) ص ٩٩ .

شعراء هذه الفترة ممن يجمعون النزعتين في قصيدته وقد مر بتجربة أليمة مؤثرة، بفقدان امه وشقيقته الشابة في فترة متقاربة جدا، فكتب قصيدته (امام) يقول منها:

اطبقت للموت – لا اطبقت – اجفانا • فرحت بعدك اطوي الليل سهرانا
واستدرجتك يد جبارة فتوى من الأمومة ظل كان فينسنا
اني فجعت بقلب منك لست أرى سواء بالعاطفات الغر ملانا
اودى به الموت عجلان السرى فتوى وكان يغمرنا عطفًا وتحنا
ومقلّة طالما باتت مسهدة ترعى نجوم الدجى ليلا لترعانا
وبسمة عز ان يحصى لها أثر وان يعفر منها الترب الوانا
اضحت خيالاً فما عيشي بمبتسم وكان قبل وريف الغصن فينانا

... القصيدة ٣٤٣.

ويستمر الشاعر في هذا النفس المتشابك عاطفة جميلة وحزنا رقيقا، ومشاعر يلونها الألم والبراءة والحب والذكريات التي انهالت في وجدان الشاعر ومخيلته أحزانا ودموعا. وبالرغم من ذلك وما جاءت عليه القصيدة في وحدة موضوعية، وتآلف في الإيقاع – مما تذكرنا بنونية جرير الشهيرة «بان الخليط ولوطوعت ما باناً» – فان لغة الشاعر وتراكيبه ومفردته وكثيرا من صورته لم تخلص من التقليد واستيحاء الموروث وان اتضحت محاولة الشاعر في تصفيته وادخال شيء من روحه في الاستعمال والاختيار.

ولعل الشاعر ابراهيم الوائلي، بخاصة، خير من يمثل الشاعر الجديد وقد تحكمته هذه النزعة الكلاسيكية وذوقها وأثارها في نسيج قصيدته رغم محاولاته الاولى من أن ينهج نهج شعراء المهجر وفي محاولته الثانية حين انتقل للدراسة في القاهرة في الاربعينيات، والتقائه بالشاعر علي محمود طه وانعقاد أواصر الصداقة والاعجاب بينهما. فقصائده، في المرحلة الاولى – في الثلاثينيات – تكشف لنا عن بدايات شاعر رومانسي الرؤية والاحاسيس ينجي الطبيعة محترقا في اشواق الحب الساذج والاحزان الغامضة، كما في قصائده (عواصف) ٣٤٤ و(خواطر بين النخيل) ٣٤٥ و(يا أيها الليل) ٣٤٦ و(تحت ظل القمر) ٣٤٧ والشاعر في هذه القصائد وغيرها ينفر من وحدة الوزن والقافية

(٣٤٣) من مجموعة الشاعر ابراهيم الوائلي الخطية ، وقد اذن بنشرها .

(٣٤٤) من مجموعة الشاعر الخطية – وانظرها في جريدة الراعي النجفية . العدد ٨ . السنة الاولى . آب ١٩٣٤ .

(٣٤٥) من مجموعة الشاعر الخطية – انظرها في (الراعي) النجفية . العدد ٢١ في ٣٠ تشرين ثان ١٩٣٤ .

(٣٤٦) من مجموعة الشاعر الخطية – انظرها في جريدة (الهاتف) النجف . العدد ٢٤ للسنة الاولى اذار ١٩٣٦ .

(٣٤٧) من مجموعة الشاعر الخطية – انظرها في (الهاتف) . العدد ٢٢٤ . السنة السادسة . تموز ١٩٤٠ .

جانحا الى اشكال الموشح والمربع والخمس والمقاطع المختلفة القوافي والاوزان .
وتكشف لنا قصائد المرحلة الثانية، وبعد التقائه بعلي محمود طه وتأثره
الواضح بصوره وموسيقاه عن مجاهدات صادقة للخروج من اطار القصيدة
التقليدية وذوق الشاعر الكلاسي كما نجده في قصائده (في رمال التيه) ٣٤٨ و
(الى الشاطيء) ٣٤٩ و(اللحن الضائع) ٣٥٠ و(موكب الصحراء) ٣٥١ و(الوتر
المحطم) ٣٥٢ و(دخان ولهب) ٣٥٣، ونلمح في هذه القصائد تأثر الوائلي بعلي
محمود طه وصوره المشهورة ولا سيما (زوزقه) و(شراعه) و(موجه) و(بحاره)
ولياليه. ولقد بدا حزن الوائلي واضحا وشديدا حين توفي علي محمود طه فاذا هو
يرثيه بقصيدة (نهاية شاعر) ٣٥٤ تكشف عن عمق العلاقة بين الشعاعين،
ومدى اعجاب الوائلي الشديد بفن الشاعر المصري وروحه الرومانسي العارم،
يبدأها بهذا المطلع:

سل الشاطيء الوسنان والطير والزهر احقا فقدت اللحن والعطر والخمر
احقا ثوى في نشوة الحلم شاعر على النيل كم غنى وكم رتل الشعرا
وعلى الرغم من ذلك كله، ومن هذا الاعجاب الذي دفع بسيد قطب ان يقول بعد
ان قرأ نتاج الشاعر «ان معظم قصائد الشاعر - الوائلي - التي كتبها في
القاهرة هي افضل من شعر علي محمود طه» ٣٥٥، فان الوائلي لا يكف عن كتابة
القصيدة الكلاسيكية في رؤيتها ونسيجها ومناسباتها ومواصفاتها سواء بعد
عودته من القاهرة أم قبل رحيله اليها. من ذلك قصيدته (يوم الجيش) ٣٥٦ التي
قالها في تحية حركة عام ١٩٤١، وكان من انصارها والمتحمسين لها، حسبنا
مطلعها:

لا يظفر الشعب بنيل الوطر ما لم يعزز بجيوش الظفر
وكل قطر طامح للعلا يبني على التاريخ مجدا اغر
ومثلها قصائده (من وحي الامام) ٣٥٧ التي أنشدها بمناسبة ذكرى الامام

(٣٤٨) من المجموعة الخطية - وانظرها في مجلة الرسالة . القاهرة . العدد ٨٦٦ سنة ١٩٥٠ .

(٣٤٩) من المجموعة الخطية للشاعر - وقد اذن بنشرها .

(٣٥٠) من المجموعة الخطية للشاعر .

(٣٥١) من المجموعة الخطية للشاعر .

(٣٥٢) من المجموعة الخطية للشاعر .

(٣٥٣) من المجموعة الخطية للشاعر .

(٣٥٤) من المجموعة الخطية للشاعر .

(٣٥٥) نقلا عن الشاعر الوائلي نفسه - حديث شخصي في بغداد بتاريخ ١٠/٣/١٩٧٢ وقد اذن بنشره .

(٣٥٦) اسرار ٢ مايس والحرب العراقية الانكليزية - يونس بحري . بغداد ص ١٦٣ - ١٦٥ .

(٣٥٧) شعراء الغري - علي الخاقاني ج ١ ص ١٥٥ .

علي، و(اليوم الأحمر) ٣٥٨ في رثاء الحسين و (يوم التاج) ٣٥٩ في تحية الملك فيصل الثاني و(يوم بأيلول) ٣٦٠ بمناسبة تتويج الملك غازي، وغيرها كثير. في الوقت الذي يكشف فيه عن اعجاب شديد بشعر المهجر واقطابه المجددين ٣٦١.

ونخلص الى القول، من ذلك كله، ان ظاهرة اجتماع النزعتين الكلاسيكية والرومانسية في رؤية شاعر ما بين الحربين وفي نسيجه، انما تعني وجها واحدا من الظاهرة، اما الوجه الثاني من الظاهرة فهو هذا (التوتر) الملحوظ دائما في قصيدة الشاعر، ما بين الشكل والمضمون. فاذا كان الشاعر قد احدث نوعا من التجديد والتطور في المضمون نسبيا - على الرغم من اننا لا نجد تفجرا عاليا في العواطف أو فيضاً في المشاعر والاحاسيس - كاهتمامه بالطبيعة ومحاولاته التعبير عن ذاته من رؤية خاصة والابتعاد عن المبالغات، فانه لم يستطع ان يفلت من اسار الشكل التقليدي، وبخاصة في استعمال اللغة. اما ما نراه من محاولات الجنوح نحو اشكال الموشحة والمربعات والخمسات، فانها لم تكن تنبع من طبيعة احساس الشاعر وعمله الفني بقدر ما كانت تأثرا وترسما لخطى المهجريين وشعراء التجديد في مصر.

وعلى الرغم من أن هذا الجيل من الشعراء، لم يكن يصدر عن نظرية متكاملة أو مفاهيم واضحة في الفن والشعر والخيال وطبيعة اللغة، فقد تميز منهم شاعران بقسط وافر من الاستقلال في الرؤية ويحظ من الغنائية، كما تميزا بمفارقة الواقع الكلاسيكي الى وجهة جديدة نلمح فيها كثيرا من الملامح الرومانسية واثارها في شعرهما. أما هذان الشاعران، فهما: علي الشريقي في ديوانه (عواطف وعواصف)، وعبد القادر رشيد الناصري في دواوينه (الحن الالم) و(اثام) و(صوت فلسطين).

وسنعرض لهما في الفصلين الآتيين:

-
- (٣٥٨) المصدر نفسه ص ١٥٧ .
(٣٥٩) من المجموعة الخطية للشاعر .
(٣٦٠) جريدة الهاتف . العدد ١٢٧ . السنة الرابعة . ايلول ١٩٢٨ .
(٣٦١) انظر مقالته (في ادب المهجر) واعجابه الشديد بمخائيل نعيمة والريحاني وجبران وإبي ماضي و(شاعريتهم التي تمردت على القيود الكلاسيكية القديمة وانطلقت حرة في الفضاء) ودعوته ادباء المشرق الى دراسة هذا الادب ونشره بين جيل الشعراء الجدد ، انظر الرسالة العدد ٧٦٢ . فبراير ١٩٤٨ .

الفصل الثاني
علي الشرقي
اضطراب الرؤية ومشاكل القصيدة

(١)

إذا كانت الدلالة اللغوية لكلمة (الجديد) تختلف الى حد كبير عما تعنيه دلالة كلمة (التطور) ، فكيف يمكن أن نفهم أوجه هذا الاختلاف في مجال الفن ؟ ، وبالتالي كيف يمكن أن نفهم مواصفاتها وحدودها حين نتحدث عن خط التطور في الشعر العراقي الحديث في ضوء ما استعرضنا من الظروف الموضوعية والخصائص العامة لشعراء هذه الحقبة والمتغيرات الجديدة التي شاركت في تكوينهم النفسي ؟

ولعلنا لا نحتاج - بدءاً - أن نؤكد أن مشاكل الفن لا تخضع في العادة لهذه الاساليب المنطقية من تحديد أو تعريف كالذي يمكن أن تعرف به أية قضية أخرى أو تحد ، ذلك أن الفن في معناه الواسع أعقد من أن يحد على الرغم من المجاهدات الموضوعية طوال التاريخ الانساني للوصول الى قيم وتقاليد محددة في هذه الساحة العريضة .

وليست الصعوبة في ذلك ترجع الى تعدد أوجه العملية الفنية ودورانها - على أقل الاعتبارات - بين (الفنان) و (الفن) و (المتلقى) فحسب ، مما يصعب معها التحديد الدقيق وبالنسبة لهذه الالوجه المختلفة والى أي منها يصح التعريف ويستقر التحديد . وانما يضاف الى ذلك أن هذه الالوجه الثلاثة تتعلق بمناشط انسانية غاية في الدقة والغموض وترتبط ارتباطاً وثيقاً - لم تكتشف اسرارها حتى الآن - باخصب ما في (الوجدان) الانساني وبأكثر قدراته واسرارها عمقا وصعوبة واستجابة للتحديد في ميدان الجماليات^١ .

على أن هذه الدلالة اللغوية ، بمعناها الاشاري - كما قرره ريتشاردز ومن قبله كولردج^٢ - تستطيع أن تضع بين ايدينا معاني محددة لالفاظ (الجديد) و (المتطور) ، وربما استطاعت أن تعينا أكثر بتقديم نقيض (الجديد) وهو (القديم) ، ونقيض (التطور) وهو (الجمود) ، وقد تفهمنا أن (التطور) قد يكون نحو الاحسن والاجود او نحو الأسوأ والأردأ

(١) الاستطائقي او علم الجمال لفظة حديثة تعني علم الوجدان او الشعور وقد ظهرت حين قرر (مير) الالمانى تلميذ (بومجارتن) أن علم الجمال يتصل بالوجدان لا بالعقل « ويعد بومجارتن المؤسس الحديث لهذا العلم . انظر) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي (- روزغريب . بيروت ١٩٥٢ ص ٥ .

(٢) انظر مفهوم ١.١ « ريتشاردز عن اللفظة (الانفعالية) و (الاشارية) كتابه **The meaning of Meaning** الذي لخص أبرز افكاره مصطفى بدوي في المقدمة التي كتبها لكتاب (مبادئ النقد الادبي) لريتشاردز نفسه ص ٦ - ٧ . ويشأن رأي كولردج انظر (كولردج) لمصطفى بدوي القاهرة ١٩٥٨ ص ٩٥ .

فتعالجه بلفظ آخر هو (التقدم) ونقيضه (التأخر) الا أن هذه اللغة (الاشارية) ، العلمية لا تستطيع أن تحدد لنا بدقة كل هذه الاعتبارات في الفن .

وليس أدل على ذلك من أننا نتناول في مجال الدرس الفني (التجديد) (التطور) عادة في معانيهما النسبية دون أن نكون ، في واقع الأمر - قد تكونت في أذهاننا معاني محددة وثابتة ومطلقة . بمعنى أننا اذا أردنا أن نسجل مواصفات (القصيدة الجديدة) فإننا لا نطمح أن تكون هذه القصيدة - ولا سيما في التكنيك - مبتكرة تماما ، واصيلة تماما وجديدة كل الجدة . ذلك أن (الجديد) في اللغة الاشارية يعني شيئا مناقضا تماما (لشيء قديم) ، الا أنه في الفن لا يكون كذلك ، بل ربما تعذر تحقيقه . وليس معنى ذلك أن (الجديد) هو ظاهرة (متطورة) من (القديم) وخارجة عليه فحسب ، وانما يضاف الى ذلك تعذر ابتكار هذا الجديد من (المطلق) ودون أن يقف وراءه (الماضي) و(القديم) في الخبرة والتقاليد .

وإذا ما أستعرنا الحقل النباتي للتشبيه ، فسنجد ان أية نبتة جديدة لا بد من أن تكون قد مرت بسلسلة من التطورات البايولوجية لتصل الى نبتة أخرى ذات سمات مختلفة ، ولكنها مع ذلك تظل محتفظة باصولها النوعية . ولعل هذا التشبيه يقربنا من وجهة نظر البيوت في مفهوم (التطور والاصالة) لقصيدة الشعر ، حين رفض ، في المقدمة التي كتبها لديوان « ازرا باوند » المسمى (قصائد مختارة) عام ١٩٢٨ ، ما يسمى (استخراج نوع مختلف) في الشعر ، بعد ان قسم الشعراء الى ثلاثة أقسام « قسم يقلدون التكنيك ، وقسم يطورون التكنيك ، وقسم يبتكرون التكنيك » وانتهى الى أن (الابتكار) كلمة خاطئة في الشعر ، وان « القصيدة الاصيلية اصالة خالصة هي قصيدة رديئة رداءة خالصة » ٣ .

والذي نريد توكيده هنا ، أن حركة التطور ، هي في حقيقتها ، جزء من التجديد ذاته في الفن ، وأن الاختلاف الشديد يقع عادة في مدى العمق الذي يستطيع الشاعر أن يطوره به قصيدته ، ومقدار الاتساع والشمول اللذين يتم بهما هذا التطور . بمعنى أننا حين نرصد خط التطور في حركة الشعر العرافي لا بد وأن نضع في اعتبارنا الجانب النسبي الذي أحدثه الشاعر في مجال التقاليد الشعرية أولا ، كما نضع في اعتبارنا الاطار الزمني والمكاني ، الذي أحاط بتلك التقاليد ومدى مشاركته ، في تقدم الشاعر أو عرقلته ، نحو تقاليد جديدة .

(٣) ازرا باوند تأليف ج.س. فريزر : عرض وتقديم ماهر شفيق فريد - مجلة الشعر (الثقافة والارشاد القومي - القاهرة) . العدد الثامن . السنة الاولى ص ١٠٧

ذلك أن الاعتبار الأول لا يقدم لنا رسدا وتفسيرا لظاهرة اجتماع نزعتين متناقضتين لرؤية الشاعر فحسب ، كالذي رأيناه من اجتماع النزعتين الكلاسية والرومانسية في بعض قصائد هذا الجيل من الشعراء ، وإنما يساعدنا أيضا على تقديم الخطوات التفسيرية المعقولة للتجديد الضخم الذي أحدثه جيل الشعراء الشباب بعد الحرب الثانية وانجازاتهم الهامة في حركة الشعر الحر . أما الاعتبار الثاني ، فعلى الرغم من أنه لا يدخل في مادة الابداع بقدر ما يدخل في صنع مهمة الدوافع اليه كما يقرر يونج^٤ ، فهو يساعدنا على الرصد التاريخي لبداءيات زحزحة الموقف التقليدي الغارق في تقليديته الى ملامح النزعة الرومانسية وسماتها في تغير الرؤية الشعرية واختلاف وضع الشاعر من موقف (القائل الفصيح) الى موقف (المعبر عن ذاته) حيث يبدأ انحناء الكون نحو داخله ، وأثار هذه المظاهر والاختلافات في نسيج القصيدة .

(٢)

وبهذا المعنى ، اذا انتهينا مطمئنين للموقف السابق ، أمكننا اعتبار الشاعر (على الشرقي) أول من حاول زحزحة الموقف الكلاسي ومفارقته . ويجيء هذا الاعتبار اذا ما علمنا أن نشأة الشاعر كانت في مدينة النجف ، تلك البيئة الادبية التي كانت شديدة الاهتمام بالقديم والاحتفاظ به واكباره اكبارا شديدا حتى اكتسب هذا القديم قدسية ، بقدسية المرقد المقدس الذي تضمه . ومنها خرج اعلام الشعر الكلاسي كالجواهري والشبيبي والحبوبي والصافي النجفي وصالح بحر العلوم وغيرهم كثير . حتى لقد عد موقع (الشعر) في النجف من سماتها الاساسية وكان موقعها منه « نادرة من النوادر واعجوبة من الاعاجيب يعنى اهلها بالشعر وسماعه والحديث عنه عنايتهم بالمسائل اليومية من اكل وشرب »^٥ .

ومعنى ذلك أن الشعر – ومعظم أهل المدينة المقدسة يتعاطونه حتى البقالين والعطارين واصحاب الحرف^٦ – لم يكن معاناة نفسية وتعبيرا عن الشاعر والاحاسيس لحاجة ذاتية بقدر ما كان تقليدا وصناعة والاعيب ، حتى لقد سهل قوله عند قائله فأصبح « بمثابة سيكارة متى اراد المدخن تدخينها فما

(٤) المحاكاة – سهر القلماوي – الطبعة الثانية ١٩٧٢ ص ١٣٥ .

(٥) الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد – الدكتور علي جواد الطاهر . مقدمة ديوان الجواهري – بغداد ١٩٧٢ ج ١ ص ٢٧ .

(٦) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية . جعفر الخليلي . النجف ١٩٧٠ ص ٥ – ٦

عليه الا أن يقدح لهم قدحة من زناده أو يولع لهم عود ثقاب .. « ٧ . أما مفهوم الشعر والفن ، فقد ظل كما هو عليه منذ القرن التاسع عشر ، بل أن الشاعر النجفي كان يعيش في عصور الشعر القديمة ، وكان الشاعر القديم يعيش بينهم في الربع الأول من القرن العشرين ، يعيش الشاعر الجاهلي « ... باصحاب المعلقات (حيا) كأن لم تمض عليه أربعة عشر قرنا .. والعباسي بابي نؤاسة وبشارة ومهيارة ، ومن قال انه عباسي وليس نجفيا ؟ ، ان (القدامى) أحياء يأكلون ويشربون كما يأكل ويشرب أي من هؤلاء « ٨ . أما هذه الافكار الجديدة ومفاهيم الشعر والثقافة التي تحملها صحف مصر وبلاد الشام والآستانة ، ومن بينها كتابات شبلي شيل وامين الريحاني وشعر شوقي وحافظ وإيليا ابني ماضي وجبران « .. ففيها ما يناقض الفكر النجفي المناقضة كلها ... مما يعد حراما وكفرا والحادا « ٩ .

في هذا الجو المكتظ بالقديم والمحافظة المتزمتة يحس على الشرقي بالتناقض بينه وبين بيئته ، فلقد قرأ هو وبعض رفاقه واقاربه من عائلة الجواهري هذا الجديد الذي كانت تحمله صحافة الخارج فاعجب به ، ولا سيما قصائد ابي ماضي وشكوكه وحيرته وشعر جبران ونعيمه ، « فقد كان يراهم قريبين جدا من نفسه ووجدانه « ١٠ ، ومن خلال هذا الجديد يتجه الى مجموعة من الرفاق الجدد ، غير رفاق الدرس التقليديين في الحلقات اتهموا عادة بانهم « طائفة من المجددين الذين تمردوا على التقاليد وتعاطوا الاصلاح « ١١ عاقدا معهم أواصر الصداقة ، يحضر (ندوتهم) المنعزلة عن الابصار ، فيجدها « ناديا لا يشبه المؤلف من الاندية التي تعقد في ذلك البلد « ١٢ .

أما تلك الاندية التقليدية الكثيرة - خاصها وعامها - فلم يجد فيها « غير مجاجة الكأس يحتملها ، ولكن بمرارة وتنغيص ، لا يحمد الساقى ولا ابريقه ، ويحسب تلك المباحث وذلك الجدل الصاخب عجاجة سفت من البادية على تلك المدينة .. التراب فيها أكثر من الشراب « ١٣ . أما ادباؤها المبرزون

(٧) المصدر السابق ٤٤ .

(٨) الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد - علي جواد الطاهر . مقدمة ديوان الجواهري ج ١ ص ٤٧ .

(٩) المصدر السابق ٤٥ .

(١٠) حديث شخصي مع السيدة امل الشرقي (ابنة الشاعر) في بغداد بتاريخ ١٥/١/١٩٧٢ وقد اذنت بنشره .

(١١) الاحلام - علي الشرقي بغداد ١٩٦٣ ص ٧٣ .

(١٢) المصدر السابق والصفحة .

(١٣) عواطف وعواصف - ديوان الشرقي . بغداد ١٩٥٣ . المقدمة ص ٤ .

فلم يجدهم أكثر من « جمالة حطب الأدب »^{١٤} ، وأدبهم لم يكن غير أدب ديباجة ، الصياغة فيه أكثر من الشاعرية ، فقصائدهم صورة جامدة وضعت في قوارير الالفاظ التي تفوقها في الجزالة ، والاتجاه ولادبي غير بين ، والاغراض مشوشة ، والوزن لا يجاري ذوق عصره في الابداع وجس الوتر ، والقصيدة ذات اللون تضيق الوحدة الاصلية^{١٥} .

هذه المفاهيم التي يخلص اليها الشرقي منذ مطلع شبابه في نقد الموقف التقليدي يوضحه بشكل ادى في عام ١٩١٢ ، فيقرب به من الاطار العام للنظرية الرومانسية القائل بأن « الشعر تعبير وجدان الشاعر واعماقه » ، فيعرف الشعر قائلاً « أن الشعر شظايا قلب الشاعر ، اذا كان قلبه مملؤا غراما وشوقا افرغ شيئاً ليستريح ، واذا كان حماسا وفخرا تنفس شعرا ليحرق الناس بناره ، واتباعا لهذه الحقيقة الراهنة اعتقد أن المرأة اذا هذبت ، كما يهذب الرجل اليوم ، أصبحت اشعر منه ، لأننا اذا علمنا أن الشعر ترجمة في النفس يحركها الخيال والتصوير ، فهي اشعر لانها أشد خيالا وأكثر هواجسا »^{١٦} اما اللغة الشعرية فيقول عنها منتقدا الشاعر كلاسي « .. أما اللغة فليست مهنة اكتسابية يتدرج اليها في زوايا الموسوعات اللغوية فينحت منها ما ينقل على السامع وينفر الطباع . ان لفظة (العنقفيذ) و(العنجبوس) و(البعبوع) ممجوج بارد ليس من اللغة العربية اليوم وان كان منها أمس . ان هذه الالفاظ قد كسحت وكنست عن الفصحى فاصبحت مزيلة للغة ، لا تسكن الا في زوايا المعاجم ... فلا يليق بالكاتب أن يثلج بها صدرا أو يحنى لها رأس يراعه اجلالا .. ليس على الكاتب الا أن يتقن جوهريات اللغة والمأثورات من تلك الفوائد ، واقتناء السهل كي لا ينوشه قحط الالفاظ فيصبح فقيرا لا يسعه أداء الهواجس والخواطر .. »^{١٧} .

ويستمر مفهوم الشاعر بعد ذلك بوضوح مع قراءاته للشعر الجديد وما تحمله الصحافة والدواوين والكتابات من آراء مدرستي الديوان ، والمهاجر فيقول « الشعر يفيض ولا يستنبط .. والشاعر متبوع لا تابع »^{١٨} ، ثم يصنف موقعه من الشعر التقليدي « ... نشأت وفي رغبة عن الاسلوب والموضوع القديمين ، لاني لا أجد في الأسلوب جرس الشعر وهو تلك القطع الموسيقية

(١٤) كلمتي في الجواهري - المقدمة التي كتبها الشاعر لديوان الجواهري الاول ١٩٢٨ ص (١ - ج) .

(١٥) عواطف وعواصف - ديوان الشرقي بغداد ١٩٥٣ . المقدمة ص ٤ .

(١٦) آداب الكتابة - علي الشرقي . مجلة العرفان - صيدا . المجلد الخامس ج ٢ ديسمبر ١٩١٣ .

(١٧) المصدر السابق .

(١٨) آراء علي الشرقي - مجلة الحرية - بغداد العدد ١ - ٢ تموز ١٩٢٥ .

التي تتألف فتكون القصيدة .. وإذا كان هناك شيء فليس توقيعاً مؤثراً على العواطف أو انجذاباً للروح . أما الموضوع .. فقل ليس فيه شيء من روح العصر ، وإنما هي جملة أرواح قديمة منسوخة أو معبرة من وراء زجاج الالفاظ لذلك نشأت متمرداً على الموضوع والاسلوب « ١٩ » .

(٣)

تلك أبرز آراء الشاعر التي تحدد موقفه من قضية تطوير القصيدة وتجديد الشعر ، وهي ، وأن كانت لا تمثل ثورة على تقاليد الفن أو تغيراً جذرياً في المفاهيم ، فإنها تنبئ عن تحرك في الجو العام وتشير إلى دلالة ذات أهمية ، وبخاصة وأن الشاعر يطلق هذه الآراء في بيئة محافظة تصل في الرؤية التقليدية إلى حدود القداسة قبل الحرب الأولى وما بعدها بقليل ، حيث كانت القوى المحافظة ، في العراق وليس في النجف وحدها ، تقاوم هذه الآراء مقاومة شديدة ، « وكانت تهمة الالحاد والمروق من الدين أقل ما يرمي به شاعر عصري » ٢٠ .

وللشوقي كتابات ثرية عديدة يكشف فيها عن فهم دقيق لتغيرات عصره ، وعن توقه نحو الحرية والديمقراطية والحياة الشعبية ، ومعارضته الشديدة لاشكال الحكم الفردي والمطلق وإيمانه الشديد ودعوته المستمرة للأخذ بتيار الحضارة الأوروبية والسير على نهج مصر ونهضتها في الربع الأول من هذا القرن ٢١ . وإذا كانت هذه الآراء مكتملة لموقفه من القصيدة التقليدية ، متناسبة مع ضيقه بالقديم واشكاله ، فإن ما يتمثل في شعره من آثار هذا المفهوم هو الهام عندنا .

لقد جاءت قصيدته المبكرة (قفص البلبل) ٢٢ ، التي كتبها الشاعر وهو في السادسة عشرة من عمره ٢٣ ، تحمل شيئاً من هذه المفاهيم وذلك

-
- (١٩) علي الشوقي يتحدث عن الشعر - جريدة البرهان . بغداد . العدد الثامن تشرين ثان ١٩٢٧ .
(٢٠) انظر محاضرة مهدي البصير عن (الشعر العراقي الحديث) . مجلة دار المعلمين العالية . بغداد . العدد الاول . المجلد الثالث . حزيران ١٩٥١ ص ٤٠ .
(٢١) انظر سلسلة مقالاته التي بلغت إحدى وثلاثين مقالة بعنوان (النوادي العراقية) . جريدة النهضة . الاعداد ١٩ - ٥٧ لسنتي ١٩٢٧ - ١٩٢٨ .

- (٢٢) عواطف وعواصف ٢٠٠ .
(٢٣) ولد الشاعر في النجف عام ١٨٩٤ وتوفي ببغداد عام ١٩٦٤ . انظر بشأن سيرته : (شعراء الغري) علي الخاقاني ج ٧ ص ٥ - ٨ . وقد كتب الشاعر سيرته من خلال ذكرياته ولا سيما أيام النشأة والتكوين في كتابه (الاحلام) بغداد ١٩٦٣ وقد كتب هذه القصيدة (قفص البلبل) عام ١٩١٠ . انظر الديوان .

الموقف وتكشف عن احساس حاد بالتناقض الواقع بين الشاعر وبيئته ، فاذا هو بلبل سجين في قفص المدينة وتقاليدها . يتطلع الى حياة جديدة وأفاق رحبية ؛ يصور هذه العلاقة المتوترة بقوله :

وما بلد ضمنني سجنه	ولكنه قفص البلبل
ترف جناحاه لم يستطع	مطارا فيفحص بالأرجل
لقد اقلقوا باب أماله	فحام على بابه المقفل
خفوق الحشي وخفوق الجناح	تجير مهما يطير يفشل
مروع يلوذ بجانب الشقيق	وما راعه غير صوت الخلي
تنفض لولا سقيط الندى	ينوش جناحيه لم يبلل
ثقل على غصن الياسمين	خفيف على صهوة الشمال
ينام فيحلم بالسانحات	ويصحو فيسبح في الجدول
يناوله الزهر غص الطعام	هنيئا ويكرع بالسلسل
وما اشتاق الا خميل الورود	وشوق الخطيب الى المحفل
فعين الى الزمر الرائحات	وعين الى سريها المقبل

وتستمر القصيدة بهذه الروح ، ليصل الشاعر الى قوله :

تعالى فبي عبرة للضعيف ولا حظ في العيش للاعزل
سأملاً جيل الذي عشت فيه حنيئاً الى جيلك المقبل
ولعل أبرز ما يلاحظ في القصيد محاولة الشاعر التعبير عن واقعه النفسي واحاسيسه من خلال استعماله (رمز) البلبل ومدلولاته ، ومحاولاته – بالحلم والتأمل – الانطلاق الى عالم الطبيعة والحياة الجديدة ، في الفاظ بسيطة واستعمالات لا تخلو من احياء وجدة في قصيدة الشاعر العراقي ، فضلاً عن غياب روح الخطابية ونبرة الوعظ والتراكيب الفخمة والالفاظ الجزلة والصفات العامة والمشاعر المكرورة التي يمكن أن تقال في كل غرض . ومعنى ذلك ، ان الشاعر يعبر عن تجربته الخاصة ، وهو بهذا يكاد يغادر مدرسة الزهاوي والرصافي ومفاهيمهم وأساليبهم .

وأهم من ذلك ما نجده في هذه الفكرة الواحدة التي سيطرت على اهتمام الشاعر فجاءت لتمر في نسيج القصيدة بيتاً بيتاً في شيء من التطور والانسجام . واذا كنا نلاحظ أن (البؤرة) التي تنبع منها صور الشاعر (بصرية) محضة ، فإن مما خفف من هذه البصرية أن الشاعر يدلف الى عالم الطبيعة مرققا من خشونة الحس وغلاظة الملموسات . وهكذا يعمد الشاعر الى شيء من (تشخيص) الطبيعة في صورة هذا البلبل الذي خلع عليه احساسه ومشاعره .

لكن ذلك لم يخلص القصيدة من آثار الاتجاه الكلاسي ويعض سماته

المتمثلة في اللغة التي جاءت في بعض تعابيرها وصورها تذكرنا بالقديم المأثور مثل (شوق الخطيب الى المحفل - صهوة الشمال - الزمر السانحات والرائحات - سريها المقبل - صوت الخلى) . وعلى الرغم من اختيار الشاعر لموسيقى المتقارب بدبييه وحركته وقفزه ، فان احساس القارئ بأن حركة البلبل وخفته تكاد تكون مقيدة بهذا الوزن الذي سيطر على جو القصيدة . ومن هنا فان ظاهرة (التوتر) بين الشكل في اللغة والوزن والصور والمضمون تكاد تكون قائمة بين روح الشاعر المنطلقة ومشاعره الحبيسة ، وبين هذا الشكل التقليدي الذي اطر هذه الروح وشدها شدا .

واذا كنا نجد في هذا (البلبل) الذي يستعين به الشاعر وكأنه يستخدم نوعا من أنواع (المعادل الموضوعي) ليخلع عليه مجموعة من الصور وسلسلة من الاحداث والحركات تنبئ عن وجدان الشاعر ، فان ذلك الاستخدام في الواقع ، قد خفف الى حد كبير من غنائية الشاعر وتفجر عواطفه الذاتية وهما ابرز سمات الشعر الغنائي عادة^{٢٤} . فالعاطفة لا تبدو مضطربة عارمة ، ولعل سبب ذلك يعود الى بساطة التجربة التي تعبر عنها قصيدة الشاعر وهو في هذه السن المبكرة .

ولا شك أن عمق التجربة واغتناءها وتعقدها من أهم العوامل التي تثري قصيدة الشاعر وبخاصة حين تتلون بنغمته الذاتية فيقدمها من خلال ايمانه بها ، حتى لتبدو لقارئه وكأنها شيء تصعب مقاومته^{٢٥} . والواقع ان سن الشاعر المراهقة ، لم تكن قد اهلته بعد لتلقي الصدمات النفسية الحادة وتجاربه العميقة تلك الميزة التي تطبع النفس الرومانسية عادة ، ونعني بها الحساسية المرهفة ورهافة شديدة . صحيح ان العلاقة بين الشاعر وأعماقه من جهة ، وبين مجتمعه وتقاليده وقيمه الوجدانية من جهة أخرى قد اتسمت بشيء من التناقض واتصفت بالتوتر وبلغت حد التناقض ، فاذا الشاعر يعيش باحساس السجين الذي اقفلت أبواب آماله ، لكن هذا (الواقع) ، وذاك (المثال) لم يصلا بعد الى حدود الاستقطاب بحيث يبدو مردوده حادا ومؤثرا في عواطف الشاعر ونسيج الفن بالرغم من حالة (الانطواء) الطارئة التي يحس بها الشاعر .

(٢٤) Lascelles Abercrombie, Poetry : its music and meaning, P. 61.

(٢٥) ibid. P. 61.

(٤)

ولقد تكفلت الاحداث المتعاقبة وتحرك الشاعر في ميدان الحياة العامة، ومشاركته في الاحداث السياسية والاجتماعية وتلقيه صدمات القدر، باغناء تجاربه الى حد بعيد، وعمقت ذاته وطبعت نفسه بتلك السمة التي تنسم بها نفوس الذاتيين عامة والرومانسيين خاصة، ونعني بها سمة الانطوائية **introvert** . فلقد نشأ الشاعر يتيماً منذ الطفولة، فارق ابوه الدنيا وهو في عامه الأول، وعندما أحس الطفل بفجيرة اليتيم غادر جده الحياة بعد أن تولى الشاعر بالرعاية. فتودعه امه بيت اخيها، فيقوم خاله عبد الحسين الجواهري - والد الشاعر مهدي الجواهري - برعاية الطفل والعطف عليه، لكنه يجد من ولدي خاله، عبد العزيز ومهدي شيئاً من المنافسة أحياناً والسخرية أحياناً مما جعل حياته «منغصة، يعيش طفولة قاسية.. ولم ينظر اليه في البيت بعين الارتياح»^{٢٦}.

وتتعلق نفسه وهو في سني الدراسة بالشيخ كاظم الخراساني الملقب بأبي الاحرار، احد اساتذته المرموقين. شده اليه دعوته للإصلاح وتعاونه مع السيد جمال الدين الافغاني، وتزعمه الحركة الدستورية في ايران، والتي فشلت بعد ذلك فهاجر الى العراق. لكن الموت سرعان ما يتخطف هذا الداعية المصلح، ويحزن الشاعر لوفاته حزناً شديداً، يعبر عن ذلك بما تهيأ له من الشعر والنثر^{٢٧}.

وتتتابع الأحداث العامة، فتشتعل الحرب الأولى، وينزل الاحتلال في جنوب العراق، فينفك الشاعر من الخدمة في الجيش العثماني ليلتحق بكتائب الجهاد الشعبي التي نظمها وقادها المجاهد السيد محمد سعيد الحبوبى، وينشط الشاعر في حمل رسائل القائد وتوجيهاته الى مناطق الفرات الاوسط وقبائلها، لكن الانكليز يجتاحون البصرة ويهزمون كتائب الجهاد الشعبي بعد معركة طاحنة، ويموت القائد المجاهد في الطريق^{٢٨}.

(٢٦) من حديث شخصي مع السيدة امل الشرقي (ابنة الشاعر) اجري ببغداد في ١٥/١/١٩٧٢ وقد اذنت بنشره .

(٢٧) انظر شعراء الغريسي - علي الخاقاني ج ٧ ص ٣ . وانظر رأي الشاعر بالشيخ الخراساني (الاحلام) للشرقي ص ٨٢ . ويشأت الشيخ كاظم الخراساني انظر (اعلام اليقظة الفكرية في العراق) مير بصري - ج ١ ص ١٧ - ١٨ .

(٢٨) انظر ذكريات الشاعر عن هذه الفترة كتابه (الاحلام) ص ٩٧ - ٩٩ .

ويبتعد الشاعر عن الاحداث قليلا متنقلا ما بين ريف (المنتفك) صيف والنجم شتاء، حتى اذا ما ابتدا الاعداد السري لثورة العراق الكبرى في مناطق الفرات الاوسط كان موقف الشاعر اقرب الى التردد منه الى الحماس والاندفاع. فلقد فشلت ثورة الحجاز التي قادها الحسين بن علي سنة ١٩١٦. وكان هوى الشاعر معها، ثم تبعها ثورة ١٩١٩ في مصر، فلا يزيده ذلك الا احساسا بالمرارة، فيتجه تفكيره الى أن تكون الثورة ليست في العراق فحسب. وانما ثورة عربية تمتد في كل مكان ضد الاحتلال^{٢٩}.

لكن آماله تظل مع الثورة وشبابها، يشارك في الدعوة السرية في مناطق الفرات وما حولها، لكنه لا يشترك في احداثها، حتى اذا ما انتكست وفشلت راح للشعر يصور احزانه ويصور آماله المنهارة في رؤية ذاتية جديدة على الشعر العراقي تحملها قصيدته (الربيع المضرع أو ذكرى الثورة)^{٣٠}، لا نقرأ فيها غير صور الطبيعة وعلاقة الألوان بالاحداث والثورة والربيع:

الورد ألوان فقل لرياضنا لا تنبني الا بأحمر قان
ذكرى الشباب وهل يجدد ذكرهم للروض غير شقائق النعمان
رقدوا واعلام البلاد تلفهم كالورد في الاكام لا الاكفان

ولعل هذه الاحداث العامة واضطرابها وسرعة تتابعها لم تختص بالشرقي وحده تلقى عليه ظلالها اذ أحس معه جيل كامل من المثقفين العراقيين ممن تطلعوا للتجديد والحرية، لكن احساس الشاعر يظل عادة اكثر عمقا واشد توترا واحسن تنظيمًا، وها هو يقدم ديوانه (عواطف وعواصف) قائلا «.. ان هذا الديوان يكاد يكون مثل اسم ديوانا للجيل الذي عشت فيه، متسما بظواهر حياته... وما يتصل بها من آلام وآمال وطوارئ واحداث وهزاهز وحروب وانقلابات اجتماعية وتيارات فكرية...»^{٣١}.

ولقد تركت هذه الاحداث العامة أثرها في نفس الشاعر الشاب، فاذا هو يحس باليأس وقد وجد المحتلين ينتصرون ويحكمون العراق، فاذا بآمال الحرية تنهار فينفض يده عن العمل السياسي مبتعدًا عن الحياة العامة وتطورها، مختلفًا «مع كثير ممن لم تكن لهم عقيدة سياسية ثابتة نافعة»^{٣٢} مستجيبًا لألحاح والدته بالاستقرار والخلود لحياة الدعة والزوجية. وتعد فتاته لليوم

(٢٩) الشعر العراقي الحديث - يوسف عز الدين بغداد ١٩٦٠ ص ١٦٥ . وانظر مشاركة الشاعر وعمله

ووصفه لاهوال الثورة ومواقعها وبعض قادتها واسرارها (الاحلام) ١٠٦ وما بعدها .

(٣٠) عواطف وعواصف ٢٢٥ .

(٣١) المصدر السابق . المقدمة ٥ - ٦ .

(٣٢) علي، الشرقي - صبري الزبيدي . جريدة الهاتف العدد ٢٨٧ . آب ١٩٤٥ .

السعيد، فإذا بالقدر يفاجئه بضربة تهز كيانه هذا، فقد ماتت العروس ليلة الزفاف. يصف الشاعر تلك الفاجعة المؤثرة بعد سنوات طويلة فيقول «... وبيننا أنا حالم، وإذا بي أحس بجفلة أدهشت الجميع، فعم الفتور وانكسر الفرح، وشاعت وشوشة في الزوايا، وعندما فتشت عن الطارق برعشة ووجل افاجا بالخبر الاسود الذي فررت فيه بأمالي الى الكذب. لقد كسفت الشمس وفتك القدر القاسي وفوجئت العروس بسكتة قلبية فماتت.. لا، لا إني أحسبها نامت وما ماتت..» ٣٣.

وهكذا جاءت قصيدته (شمعة العرس) لتصور هذه التجربة الخاصة، ولتكشف عن عمق جديد في تجارب الشاعر، ولتطلق غنائيته وعواطفه وآلامه. ويختار هذه المرة (الشمعة) ليحاورها ويبثها أحزانه، وهي المثلثة لرمز القدر والضياء والأمل والفرح، فإذا بالشاعر يحول هذه الرموز الإيجابية إلى مناقضاتها السلبية:

شمعة العرس ما اجدت التأسي
انت مثلي مشعولة القلب لكن
يا رعى الله للزفاف شموعا
عاكست حظها الليالي فذابت
هكذا ذاب باحتراق فؤادي
جلوة ام مناحة لنجوم
كان حدسي تذكر الاماني شموعا

أبدلوها عن المنصة نعشا
وترى نعشها كباقة ورد
رقدت رعدة النديم بجانب الكأس
وبحضن الربيع أغفت وماتت
ورفرفت حولها البلابل خرسا

... القصيدة ٣٤.

ومن أبرز ما نلاحظه ان القصيدة بمجموعها تصلنا من خلال نغمة الشاعر الذاتية الواضحة، وإذا بالشاعر ينجح في خلق الجو النفسي الذكي

(۲۲) الاحلام ۱۲۴ .

(٢٤) عواطف وعواصف ١٩٤

الدلالة. ولا نظن ان نجاح المشاعر جاء من اختياره لا لفاظ ذات دلالات موحية وسعت من طبيعة العمل الشعري ذاته، وانما نفترض ان عمق التجربة وصدقها وغناها، قد دفعت هذه الالفاظ ذاتها لتختار لحظة ميلاد القصيدة، ولا نعني بالدلالة اللغوية ما يلائم الموقف الغنائي في الشعر من استخدام ضمائر المتكلم، فذلك امر واضح بل لعل الشاعر اكسب القصيدة شيئاً من الحركة والتغاير حينما استخدم ضمائر المخاطب أيضاً، فاذا بالنداءات المتكررة للشمعة مرة، وللحببية المسجاة مرة أخرى تحدث نوعاً من انواع التأثير الدرامي الخفي. والذي نعنيه ان التجربة الغنية التعقيد في العمل الادبي كثيراً ما تقرر الطريقة التي تنبر بها الكلمات وتدفع الشاعر الى الضغط على موسيقى وإيقاعات حروف معينة بالذات، تتدافع في مخيلة الشاعر لتشكل المفردات المعبرة عن الواقع النفسي له من خلال معاناته التجربة. وبمعنى آخر فان (الحوافز) تقرر في كثير من الاحيان «نوعاً من الموازنة ما بين السمات الاسلوبية وعناصر المضمون»^{٣٥}.

فلقد ترددت بشكل واضح في قصيدة الشرقي ثلاثة حروف بارزة تداعت منها وتشكلت لتدافعها مجموعة من المفردات القريبة من حوافزها. فلقد ولد حرف (الشرين) الكلمات التالية: شمعة - نعش - المشؤوم - مشبوبة - خشعة - شباب - دهشة - عرش - مشعولة.

وقد ولد حرف (السين وهو الروي) هذه الكلمات: عرس - رمس - نحس - يأس - جلس - كأس - نفس - همس - سنا - حدس - خرس - ييس - أسف - تمسي - التناسي - قدس - سورة - ستور - سعد - غرس.

وتكرر حرف (الراء) ليفجر هذه الالفاظ: احتراق - تناثر - رجاء - ارتباك - تكدر - ورد - رقاد - الربيع - رفرفت - الترب - مواراة.

وقد أنهى الشاعر قصيدته بهذا البيت:

حزن واد وارى شبابك الا ينبت الورد فيه من كل جنس

فاذا هو يلخص الموقف النفسي في هذه الكلمات (حزن - شبابك - الورد - جنس) من خلال حافزين تجريديين بين متناقضين تماماً هما (السرور) و(السرور).

(٣٥) نظرية الادب - ويليك ، وارين ص ٢٣٥ . وانظر بخصوص علاقة التجربة بنبر الكلمات :

اما الدلالة اللغوية الثانية التي نلاحظها، فهي استخدام الشاعر صيغة الافعال الرباعية بكثرة بدل صيغ الثلاثي. ولا شك في أن الاوزان الراحية ذات المقاطع الطويلة توحى عادة بمعاني الوقع والرنة، وحتى صيغة الثلاثي قلما تركها دون زيادة بألف أو تاء أو تضعيف لتنسجم مع هذا الايقاع الحزين البطيء الممتد «اجدت – يطفأ – يتهافتن – عاكست – ترسل – يتناثرن – خيبن – تلاشى – تطالغن – تتبارى – تكدرت – فوجئت – تباكين – ابدلوها – تتعاطى – اغفت – رفرفت – تعطلن – ينبت – وارى – يخرج».

لكن ذلك لا يعني بطبيعة الحال ان الشرقي قد استخدم مدلولات وتراكيب في اللغة جديدة تماما، فلعله ما يزال يردد بعض استعمالات اللغة التقليدية أمثال (يا رعى الله – تتعاطى الاكف – هو عقيبى – ذابت خجلا – جلوة أم مناحة – نزع الحلى...) . على أن القارئ لا بد ان يلتفت الى هاتين اللوحتين اللتين حرص الشاعر على رسمهما وترتيبهما ترتيبا نفسيا. تتبع صور اللوحة الاولى – على بساطتها – من هذا التناظر والحوار اللذين اقامهما بين (فؤاده) المحترق و(الشمعة) المشبوبة بعد أن أضفى عليها شيئا من الطابع التشخيصي فضلا عن مدلولاتها الرمزية كالنور والضياء والفرح. لكن الشمعة وقد (عاكست حظها الليالي) لا لتضيء وتفرج، وانما لتذوب حزنا ودموعا. وهكذا يقدم الشاعر مفاتيح هذه اللوحة من أن (الاماني) ما هي الا الشموع التي بدأت تحترق في بكاء وحزن صامتين وليس كما يتصورها الآخرون ويدل عليها مظهرها الخارجي.

أما اللوحة الثانية فقد رسمها لتصور تقدم الشاعر نحو مراحل الفاجعة الاخيرة، ولكنه تقدم هادئ وعميق في بساطة ملفتة للنظر عندما يجمع بين (الاغفاءة) و (الموت) في احضان الربيع والطبيعة. ولنجد بعد ذلك، ما تركه الموت من جهة، وتقاليد الاسرة النجفية من جهة أخرى، فاذا بالحببية لا يشار لها بغير ضمائر الغائبة مما اكسبها طابع الغموض والفقد، بعد ان استخدم الشاعر هذا العنصر لربط اللوحتين ولحمهما فاذا كانت اللوحة الاولى قد انتهت بهذا البيت:

كان حدسي تذكو الاماني شموعا والليالي خيبن ظنسي وحدسي
عاد في اللوحة الثانية ليجمع (الاماني) بـ(الشموع) بـ(ضمير الغائبة):

ابدلوها عن المنصة نعشا

(٥)

وهكذا استكملت الاحداث والصدمات تجارب الشاعر واثرتها، لتدفعه الى حالة (الانطواء) وهو في ريعان الشباب. فاذا (البلبل) السجين الذي وجدناه عام ١٩١٠ يحاول الانطلاق والفرار، عاد مرة أخرى في العشرينيات ليملاً ديوان الشاعر حواراً وحزناً، ولم تعد (النصف) هي وحدها سجنه، فقد توسعت لتشمل العراق و (الحياة كلها):

أيها البلبل المعلق في السجن سلام وهكذا لي روح
ان تكن ذكرياتك الورد والاطيار فذكرياتي جروح
كسل يوم يلوح فجر لعينيك فهلاً يوماً لعيني يلوح
اصريح وكل دنياك رمز ومتى صادف النجاح الصريح^{٣٦}

لقد علمت الحياة الشاعر ان يبعد عن دنيا الآخرين الواضحة المشرقة، فلم يجد في صراحة الآمال والأقوال ما يدفع عنه غائلة الأيام، فليردد أحياناً اذن دون كشف:

أيها البلبل المعلق في السجن سلام هاك الحديث وهات
في طوايا نفوسنا مبهمات لم تعبر عنها سوى النغمات
لا تسلني كشفاً عن اللحن في القول فاني حجبته عن ذاتي^{٣٧}

وهكذا ينتهي (الشاعر - البلبل) الى النتيجة الحتمية، فاذا (الشك) راحته و(اليقين) يغدو (عذاباً منغصاً):

انني قد غدوت انعم بالشك لانني منفص باليقين^{٣٨}
لقد اضطربت دنيا الشاعر وفاضت احزان قلبه وأن الاعتراف الأخير
بـ(الجبر) نظاماً لهذا العالم، ليست تلك النكبات من صنع القدر؟ اما الآمال
فليست سوى عالم من المثل (UTOPIA)، ودنيا من الاوهام:

أيها البلبل المعلق في السجن هل في الحياة سلام
انظام وللطيور سجون وانسجام وفي القصور سوام

(٣٦) عواطف وعواصف ٨ .

(٣٧) عواطف وعواصف ٨ .

(٣٨) عواطف وعواصف ٩ .

ان دنيا اغرت رفاقي طوبيات تصوغها الاحلام
ألمس الجبر في النظام ودنيا الورد من دون جبر نظام^{٣٩}

واذا كان الشاعر قد وصل الى حدود اليقين من أن هذا (الواقع) ليس سوى
(يوطوبيات) وانتهى الى (لمس) الجبر في نظام العالم، فعلام اذن التفكير في
المصير ما دامت مصائرنا هي أيضا رهن كل القدر؟ ألم تتخطف هذه الكف
(وردة) الشاعر النضرة من قبل:

ايها البلبل المعلق في السجن سلام بحسرة وزفير
طيب هذي الدنيا قليل لأن الورد يجتازها بعمر قصير
بلبي ان يكن مصيرك هذا فعلام اهتمامنا بالمصير^{٤٠}

ويستمر تصاعد الخط النفسي في هذه الصور من الحوار المفعم بالحيرة
والشكوك والتساؤل والاحزان، تدور في مائتين وثمانية وعشرين رباعية تحتل
نصف ديوان الشاعر. وإذا بهذا (البلبل) تكرر صورته ويجيء تشخيصه لرمز
متغير يقصد اليه الشاعر قصدا. فهو في القسم الأول (سجين) يدور الحوار معه
على ثلاثة محاور أساسية: البلبل - قلب الشاعر - الروض. لكن هذه المحاور
ليست سوى مرتكزات تنطلق منها عواطف الشاعر، وكثيرا ما تتبادل المراكز
والمواقف، بل تتسع لتشمل معاني أوسع مما تعنيه، فاذا (البلبل) هو (قلب
الشاعر) في كثير من الاحيان:

قفص انت فيه قد هتك الستر فهذي روجي وذا سجن روجي
قبعث في قرارة السجن حيرى بعد تحليقها وبعد الطموح^{٤١}

واذا الروض يتسع ليشمل (الوطن المحتل) بأسره:

لا يضرينك ان غدوت اسيرا كم طليق يكابد التنكيذا
قفص من جريدة النخل خير من رياض عن طيرها لن تذودا^{٤٢}

.....

بلبي اين روضنا؟ انت ادري انني تائه وانت الدليل^{٤٣}

.....

(٣٩) عواطف وعواصف ١٤ .

(٤٠) عواطف وعواصف ١٤ .

(٤١) عواطف وعواصف ١١ .

(٤٢) عواطف وعواصف ١٢ .

(٤٣) عواطف وعواصف ٣١ .

بلبلي قد اسرت مثلك لكن زادني (لا ابتليت) لؤم الأسر
سل بلادا تشاهد الظلم مكشوفاً لماذا تدثرت بالاستائر:

أما (الورد) بأنواعه فكثيراً ما يتسع ليشمل (الحبيبة) المفقودة:

ايها البلبل المعلق في السجن سلام منه شظايا فؤادي
في ظلال السوادي يرف شقيق فحنيي الى ظلال الوادي
ويحضن الربيع في قبة الورد يناغي الصباح شاد وشاد
وكلانا نروح في قبضة الصياد، شلت يد الصياد:

على أن هذا البلبل كثيراً ما يشارك الشاعر حواراً الممتد في احوال الناس ومثله
المنهارة وقيمهم المضطربة، في شكوى دائمة من الحياة^{٤٦}، وخيبة أمل عريضة
في (العدل)^{٤٧}، و(الرجال الافاضل)^{٤٨}، و(فقدان الحقيقة)^{٤٩}، و(سخرية
الاقدار)^{٥٠}، و(غرور الانسان)^{٥١}، و(تقييد الحرية)^{٥٢}، و(وحشية الانسان)^{٥٣}
و(حب العزلة)^{٥٤}، و(غموض الحياة)^{٥٥}.

وفي المجموعة الثانية من الرباعيات التي سماها (مع البلبل الطليق) لم
تتغير هذه المحاور تغيراً يذكر، الا بمقدار ما تكشف عن ظمأ الشاعر وبلبله الى
الهرب نحو عالم الطبيعة، فقد بات التوتر شديداً ما بين (واقع) الشاعر
و(مثاله) حتى بلغ حدود الاستقطاب، وكأن هذا الشوق لعالم الغابة والزهور
والسكون يحقق للشاعر (بعداً) نفسياً يزاوِل فيه تحقيق الحلم:

معي يا بلبل الروض الى العزلة في الغابة
سئمنا النصب المضني وكل الناس نصابه^{٥٦}

(٤٤) عواطف وعواصف ١٤ .

(٤٥) عواطف وعواصف ١٩ .

(٤٦) المصدر نفسه ١٨ .

(٤٧) المصدر نفسه ٢١ .

(٤٨) المصدر نفسه ٢١ .

(٤٩) المصدر نفسه ٢٥ .

(٥٠) المصدر نفسه ٢٧ .

(٥١) المصدر نفسه ٣١ .

(٥٢) المصدر نفسه ٢٩ .

(٥٣) المصدر نفسه ٤١ .

(٥٤) المصدر نفسه ٣٧ .

(٥٥) المصدر نفسه ٣٧ .

(٥٦) المصدر نفسه ٤٦ .

معي يا بلبل الروض تقبل نسمة الصبح
معي نسأل بالشدو عن البسم في الجرح^{٥٧}

معي يا بلبل الروض الى شم الرياحين
وعلق قفص السجن بأشواك البساتين
أبت روح من اللطف بأن تركس في الطين
تركت البحث والباحث في رحلة تكويني^{٥٨}

ان الوصول الى حالة (الانسجام) مع هذا الواقع بتحقيق المثل والاحلام بات
أمرا مستحيلا لذا يفضل الشاعر ان يدعو بلبله الى عالم ضبابي الرؤى،
مجهول الملامح:

معي يا بلبل الروض الى حانة اشباح
عسى ان يكشف السكران ما يحجبه الصاحي
غموض سره استعصى ولا شبهة ايضاح
فخير ان نبيع البحث في شمة قداح^{٥٩}

وينتهي الشاعر، بعد ان تكشف (فساد) الواقع وكثرت (قيوده) وزاد (قبحه)،
الى اعلان ضيقه بالحياة الانسانية، متمنيا لو ان الخليفة لم تبعث ثانية بعد
الطوفان:

معي يا بلبل الروض من لوح الى لوح
ويح للورد ان الورد مأمون على البوح
وددت الفلك لم ينج ولم يسلم على نوح
وتبقى الارض للنبت من القيصوم والشيع^{٦٠}

ولن نجد جديدا في تطور الخط النفسي عند الشاعر في القسم الثالث الذي سماه
(صور ونوازع)، عدا ما نلاحظه من اشتداد تعلقه بالطبيعة وانسجام تام معها،
حتى لتصبح، وقد توحد معها، دينه وعقيدته:

(٥٧) المصدر نفسه ٤٦ .

(٥٨) المصدر نفسه ٤٦ .

(٥٩) عواطف وعواصف ص ٤٤ .

(٦٠) المصدر نفسه ٤٧ .

انا والطير والناي اقاليم الاناشيد
نغني الدير فليله بتثليث وتوحيد^{٦١}

لكن فكرة (الموت) سرعان ما تقلقه وتؤرقه وهو في حالة الانسجام والتوحد،
فاذا هو يصور رحلته في الحياة في هذه اللوحة الجميلة:

أنا في البحر والمغيث على الساحل هيهات يعبر صوتي
جسدي قارب وقلبي شراع وحياتي حبل وصوتي نوتي
اركبوني يوم الولادة بحرا سأرى ساحلا له يوم موتي^{٦٢}

(٦)

لا نريد ان نقف الآن عند صور الشاعر وحرفيته وما نجده فيها من آثار
اجتماع النزعتين، وتمثل حالة التوتر بين الشكل والمضمون لا سيما وان في هذه
الرؤية شيئا من الجدة في ساحة الشعر في العراق، حتى يمكننا القول بأن
الكون، فيها قد بدأ ينحني نحو الداخل، وبدأ الشاعر يعبر عن مشاعره الذاتية
ورؤيته الخاصة. ولكننا نريد الوقوف وقفتين قصيرتين عند ظاهرتين واضحتين
تثيران التساؤل والاهتمام:

الأول - (أصول) هذا البلبل وصوره التي رافقت الشاعر طوال حياته
التمثلة في الرباعيات احسن تمثيل. ومن اين جاء؟ وكيف استقر في مخيلة
الشاعر وتركز حتى غدا ما يشبه (الرمز المتكرر) الذي يذكرنا - مع الفارق -
ما قاله «وليم بتلر بيتس» عن شعر شلي وصوره (صور الكهوف والبروج) التي
كررها حتى صارت (رمزا) متكررا، يستخدمه الشاعر بمزيد من التعمد لغرض
رمزي^{٦٣}.

ان هذا (البلبل) ليس عربي الشكل أو الجذور، ولم نجد صورته أو
(تشخيصه) فيما ألفه الشاعر القديم. وهو يختلف عن تلك (الحمامة) أو
(المطوقة) التي نراها في قصيدة الشاعر العربي، فهي تجيء عادة في صورة
وصفية ثابتة، سرعان ما ينحرف الشاعر عنها الى احزانه ومشكلته الخاصة
بعد ان يثبتها مع مكونات الطبيعة التي يرصد جزئياتها من الخارج، بل كثيرا
ما نجدها منفصلة عن موقف الشاعر النفسي الا بمقدار المشابهة والتمثيل ليس

(٦١) المصدر نفسه ٥٢ .

(٦٢) المصدر نفسه ٩٥ .

(٦٣) نظرية الادب - ويليك . وارين ٢٤٤ .

غير. كقول مجنون بني عامر:

لقد هتفت في جنح ليل حمامة	على فنن تدعو وانسي لنائم
فقلت اعتذارا عند ذاك وانني	لنفسى فيما قد رأيت للائم
أزعم انسي عاشق ذو صباية	بليل ولا ابكي وتبكي الحمام
كذبت وبیت الله لو كنت عاشقا	لما سبقتني بالبكاء الحمام ^{٦٤}

وصورة (الحمامة) عند الشاعر العربي هي في العادة (المؤثر) الذي يفجر طاقة الشاعر واحزانه. يقول شقيق بن سليك الاسدي:

ولم أبك حتى هيجتني حمامة تعين الحمام الورق فاستخرجت وجدي^{٦٥}
أو كقول الآخر:

دعاني الهوى والشوق لما ترنمت على الايك ما بين الغصون طروب^{٦٦}
والأمثلة كثيرة في الشعر العربي، ولعل أبا فراس الحمداني في لاميته الشهيرة (اقول وقد ناحت) من أكثر الشعراء تجويدا في هذا المجال^{٦٧}. ولعل سبب هذا التجويد راجع الى محاولة الشاعر الخروج على تلك العلاقة التقليدية التي ألفها الشاعر العربي، ومحاولته اشراك الحمامة في موقفه النفسي بدرجة أكبر، وبصورة أكثر تشخيصاً وعاطفة حين يقول (ايفرح مسجون وتبكي طليقة...) أو يقول (تعالى اقسامك الهموم تعالي...) أو في قوله:

اقول وقد ناخت بقربي حمامة أيا جارتها لو تعلمين بحالي
لكن هذه القصيدة تظل تجربة منفردة في الشعر العربي لا تتكرر.

والهام في الأمر أن الشاعر لا يخلع على هذه الحمامة احزانه وأشواقه ومشاعره فلا يشخصها ذلك التشخيص الذي يجيده الشاعر الرومانسي الاوربي. وفضلاً عن ذلك فإن صورة (البلبل) بكاملها ليس لها أصول في الشعر العربي كما نعرف. ربما نجده يناجي (الغراب) أو (البعير) أو (الناقة) أو (أثلاث القاع) أو (النخيل) أو (الجبل)^{٦٨} لكن مناجاته للبلبل تظل مفقودة.

(٦٤) ديوان مجنون ليلي - جمع وتحقيق عبد الستار فراج ، دار مصر للطباعة . ص ٢٣٨ .

(٦٥) النصف الاول من كتاب الزهرة - ابو بكر الاصفهاني - نشره الدكتور ليوس نيكول البيهيمي . مطبعة الآباء اليسوعيين ١٩٣٢ ص ٢٣٩ .

(٦٦) المصدر السابق ٢٤٥ .

(٦٧) للاستزادة انظر المصدر السابق - الباب الثالث والثلاثون (في نوح الحمام انس للمفرد المستهام) ص ٢٣٩ - ٢٥٨ .

(٦٨) انظر امثلة من ذلك المصدر السابق ٢٢٦ ، ٢٧٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٥ ، ٢١٣ ، ٢٣٠ .

فاذا لم تكن صورة هذا البلبل وجذوره في شعر الشرقي عربية، فهل أخذها من شعر الرومانسيين الأوروبيين، ولا سيما وأن خليل مطران قد تأثر بها في قصيدته (الى عصفورة مغتربة)^{٦٩}، ومن بعده العقاد في ديوانه (هدية الكروان)^{٧٠}

أما الشعراء الرومانسيون، والانكليز منهم خاصة، فقد استخدموا صورة (البلبل) كثيرا، واشتهرت لهم نماذج منها شهرة كبيرة، فقد كتب كولريج قصيدتين عن (العندليب)، الأولى عام ١٧٩٥ بعنوان *The nightingale* ^{٧١} والثانية عام ١٧٩٨

بعنوان *The nightingale-a conversation poem* ^{٧٢} وهي الأكبر شهرة وأهمية عند النقاد، كما أن لجون كيتس قصيدة اسمها (انشودة للهازن) *Ode to Anightingale* ^{٧٣}، أما ورد زورث فقد كتب قصيدة عن طير ليلى يشبه الهزار اسمه الوقواق *The Cuckoo* ^{٧٤} وقصيدة شلي انشودة القبرة *Skylark Ode* مشهورة معروفة^{٧٥}. والهام في رؤية الشاعر الرومانسي لهذا الطير أنه قد استخدمه استخداما فنيا في غاية البراعة والتأثير في قارئه. فهذه الطيور لم تكن في قصائد الشعراء الارموزا في مظاهرها المتعددة لحياة الانسان وأحاسيس الشاعر، بل هي جزء من هذا (الجمال) الكلي الذي يتصف به (عالم المثل) عندهم. وفضلا عن ذلك فانهم لم يستخدموها من أجل تشخيصها فحسب، وانما من أجل وضعها (وسيطا) لنقل المحاوراة ولتجسيد العواطف وتوسيع افق القصيدة وانتقالها عبر ازمان متعددة من أجل ابراز التوحد التام مع الطبيعة الأم.

(٦٩) ديوان الخليل ج ٢ ص ٢١ وعنوانها في الديوان « من غريب الى عصفورة مغتربة » . وللخليل قصيدة ثانية بعنوان (العصفور) ج ١ ص ١٠١ .

(٧٠) انظر سبب تسمية ديوانه هذا في المقدمة والتذييل اللذين كتبهما العقاد لديوان (هدية الكروان) مطبعة الهلال ١٩٣٣ ص ٧ ، ١٥٥ . وانظر اشاراته للكروان ، والبلبل الفارسي والاودي « وقد اعترف العقاد باطلاعه وتأثره بقبرة (شلي) وقصيدة توماس هاردي عن هذه القبرة . وانظر قصيدة العقاد (قبرة شلي) ومقدمتها النثرية في ديوانه (وحي الاربعين) مطبعة مصر ١٩٣٣ ص ٣٤ .

(٧١) Goleridge, Select Poetry and prose- edited by : stephen potter, London 1950. P. 270.

(٧٢) The Protable Coleridge, edited, and with an introduction by : I.A. Richards. New Yourk, 1950..PP : 144-148.

وانظر تقييم ريتشارد لهذه القصيدة في المقدمة : PP : 35-37.

(٧٣) The Golden Treasury, London, 1948. ed. 1962 PP : 248-250.

(٧٤) انظر تحليلا جيدا لها في : H. Coombes, Literature and oriticism. P. 46.

(٧٥) ibid. PP : 46-47.

وعلى الرغم من اعتقادنا بعدم جدوى ترجمة الشعر الغنائي بسبب استحالة نقل حرفية الشاعر وأساليبه، فإن (مغامرتنا) لترجمة بعض أبيات قصيدة كولردج، هي من أجل توضيح الفكرة فحسب. يقول كولردج مخاطباً الهزار، في قصيدته الحوارية:

ليس بمقدور اليوم الغارق، ولا بقاياها
أن يميزا الغروب، ولا حتى خيط الضوء الرفيع الممتد بكآبة
ولا الألوان الغريبة المرتجفة
تعال، سوف نرتاح على هذا الجسر المطحلب
انت ترى لمعان المجرى تحت
على سريرته الناعم الخضرة، الكل ساكن
ليل منعش على الرغم من أن النجوم خافتة
ومع ذلك، دعنا نفكر في زخات المطر الربيعية
التي تفرح الأرض الخضراء، وسوف نجد
السرور في خفوت النجوم ونصغي
الهزار يبدأ أغنيته
«الطير الحزين والموسيقى إلى أبعد الحدود»
طير حزين؟ آه ! انها لفكرة تافهة
ليس هناك في الطبيعة شيء حزين
ولكن في ليلة ما، كان هناك رجل متجول، ممزق القلب..

.....

ومن الواضح أن كولردج لا يريد أن يصف هذا البلبل، أو ينسخه، أو يتعامل معه باعتباره (موضوعاً) في الطبيعة، لأن ذلك — كما يقول هو — معناه أن يضع الفنان في موضع المنافسة غير المجدية مع الطبيعة^{٧٦}، وإنما يريد من الفنان «أن يعرف جيداً المعرفة الجوهر، أو الطبيعة الخلاقة، وهذا يفترض وجود رابطة بين الطبيعة بمعناها الأسمى وروح الإنسان»^{٧٧}. وكما قال تايبك الألماني TIEK «ليس هذه النباتات ولا هذه الجبال التي أرغب في استنساخها، وإنما هي روحي ومزاجي الذي يحكمني في هذه اللحظة تماماً»^{٧٨}. وإذا كان ورد زورث قد اتخذ من طير الوقواق «مناسبة لصنع

M.H. Abrams, *The Mirror and the lamp*. P. 329. | (٧٦)

ibid, P. 329. | (٧٧)

ibid. P. 50. | (٧٨)

الخيالات الجميلة، وليكشف من خلالها عن خياله الغريب»^{٧٩}، فان كيتس عندما سمع الهزار في (هاميستيد) «قد اتخذه كشفا لتجربته الفنية المعقدة. وانعكاسا لترابط الخيال وتشابكه، ولم يكن صوت أغنية الطير هو الذي ابهجه فحسب، وانما عالم كامل من الفكر والخيال، جاءه مقتحما مسرعا في تلك اللحظة»^{٨٠}.

اما كيتس فقد نجح في ان يلائم بين هدفين، ملائمة ممتازة وفي آن واحد. عندما خاطب (النايتنج كيل) الذي اوحى له بالقصيدة، فلقد خاطب الفرد ثم تجاوزه الى طير مثالي، فكان الاخير بمثابة رمز للحن غير محدود زمانا ومكانا. وبهذه الطريقة (طريقة تداخل الاشياء) جاءت الالهية الكبرى لما يفعله الشاعر الرومانسي حين يرتبط بعالم غير مرئي، ولكنه موجود بوضوح، لانه يعرض في قضية حقيقية مفردة^{٨١}، ويمكننا ان نفهم فكرة باورا عن (التداخل) في شعر الرومانسيين، وفي قصيدة كيتس بالذات حين نطالع مقطعها الاخير، وقد خاطب هزازه في (تداخل) صوفي:

بعيدا بعيدا، لأنني سأطير اليك
ليس محمولا على عربة يقودها باخوس والأصدقاء
ولكن على اجنحة الشعر الخفية
بالرغم من خمول الفكر الذي يعرقل ويريك
سأكون انذاك معك، والركب هو الليل

وهكذا استطاعت اغنية كيتس «بملاءمة تامة وروعة ان تدور حول غناء بلبله الاغريقي الاسطورة، والاغنية البروفنسالية، وحول كل الصور الساحرة التي تصل الى ذروتها العجيبة»^{٨٢}. بينما جاءت انشودة شلي لقبرته تعبيرا حيا عن فلسفته «في عشق الطبيعة والحلول فيها (Pantibelm) . اذ امتد هذا الحب الى كل مخلوق من خلال الاعتقاد بوجود الله في كل شيء، في الحياة وفي المواد»^{٨٣}.

H. Coombes, Literature and criticism. P. 47.

(٧٩)

Lascelles Abercrombe, Poetry : its music and meaning PP : 58-59 .

(٨٠)

M. Bowra, the Romantic Imagination. P. 291.

(٨١)

Lascelles Abercromble, Poetry. P. 59.

(٨٢)

(٨٣) مقدمة في الادب الانكليزي - جون ملجان ودافن . ترجمة فاضل عبيد ١٥٩ - ١٦٠ .

ولا نريد التفصيل في صورة الطير واستخداماته في قصيدة الشاعر الاوربي الرومانسي وغير الرومانسي، ولعل ما اثارته قصيدة شكسبير المشهورة (العنقاء واليمام) **The phoenix and the Turtle** من مناقشات طويلة بين النقاد حتى وقت متأخر^{٨٤}، وبخاصة في حديثهم عن رموزها المسيحية والقروسطية، واستخدام الشاعر لرموز (العنقاء) و(اليمام) و(الشجرة العربية الفريدة) التي هي (النخلة)، في شكل غامض واسلوب درامي مثير، مما تؤكد أصالة الشاعر الاوربي في استخدام هذا الطير نتيجة توفره في موروته الشعري ولأجيال عديدة.

ولعلنا، بعد هذه الاشارات السريعة لا نحتاج الى تأكيد الحقيقة الظاهرة من أن (بلبل) الشرقي لم يكن منقولاً عن صورته في الشعر الاوربي، لا تقليداً ولا تأثراً. ليس بسبب جهل الشاعر العراقي لاية لغة أوربية، أو لأن العقاد ومطران قد اساءا فهم صورة البلبل واساءا استخدامه في شعرهما، اذا افترضنا أن الشرقي قد تأثر بهما فحسب، وانما بسبب ما نجده من هذا الاختلاف الشديد في التعامل مع هذا (البلبل) من جهة، وهذه الدرجة من الغنى والعمق والامتداد التي نجدها في قصيدة الشاعر الاوربي وهو يستخدم هذا الطير في مجموعة من الاساليب الفنية المرتبطة بفلسفته في الفن وبموقفه من الطبيعة، من جهة أخرى.

والواقع ان بلبل الشرقي، كما اتضح لنا، فارسي الأصل، جاء نتيجة لتأثر الشاعر العراقي بما قرأه لشعراء الفرس ولا سيما حافظ الشيرازي وسعدي وجامي والفردوسي والخيام. ونحن نعلم أن الشرقي كان يتقن الفارسية اتقاناً تاماً، فبيئته الدينية – حين كان في أول صباه – تغص (بجماعة من ادباء الفرس)^{٨٥}، جاؤوا الى المدينة المقدسة لتلقي علوم الشريعة والدين، وكان أحد أساتذة الشاعر في «تلقي مبادئ القراءة والكتابة» رجلاً فارسياً^{٨٦}، كما أن الشاعر كان قد سافر ثلاث مرات الى كرمنشاه ما بين عامي ١٣٢٥ هـ ١٣٢٨ هـ، أي في حدود عامي ١٩٠٦ – ١٩٠٩، مبعوثاً من خاله عبد الحسين الجواهري لاستحصال «موارد خاصة لوقفية كان يشرف عليها»^{٨٧}، كما أنه قد لازم رجلاً فارسياً هو الشيخ محمد الدشتي فترة طويلة يرافقه «أكثر ساعات يوم إثر آخر»^{٨٧}ب.

(٨٤) انظر الفصل الذي عقده عبد الواحد لؤلؤة حول هذه القصيدة في كتابه (البحث عن معنى) ص ٢٢٩ – ٢٤٧ .

(٨٥) علي الشرقي – صبري الزبيدي . جريدة الهاتف . العدد ٣٨٧ . آب ١٩٤٥ .

(٨٦) المصدر السابق .

(٨٧) شعراء الغري – علي الخاقاني ج ٧ ص ٤ .

(٨٧) ب المصدر السابق والصفحة .

ولعل بيئة الشاعر الخاصة، حيث عاش وتربى في بيت خاله، تؤكد لنا سر اهتمامه بقراءات الشعر الفارسي. ولم تكن الفارسية لغة وأدبا غريبة على جو الاسرة وثقافتها، وهذا الجواهري، ابن خاله، يسافر هو أيضا الى ايران مرتين في عامي ١٩٢٤ و ١٩٢٦، وقد «أخذ بطبيعتها فنظم في ذلك عدة مقطوعات»^{٨٨}، سبق أن تعرضنا لآثارها في شعره. وذهب الجواهري ابعد من ذلك، بعد أن تمكن من الفارسية، فراح يترجم مقطوعات من شعر حافظ الشيرازي نشرتها الصحافة العراقية ما بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٢٧ تحت عنوان (من كنوز الفرس)^{٨٩}.

وحين شب الجواهري كانت أواصر المودة بينه وبين الشرقي معقودة، جتى إذا ما اقدم على طبع ديوانه الأول (بين العاطفة والشعور) عام ١٩٢٨ كان الشرقي يقدم لديوان رفيقه وابن خاله^{٩٠}، ولم يفتأ الشرقي يوجه الجواهري ويرعاه أدبيا وفكريا ولقد اكدت ابنة الشاعر الشرقي، ان والدها كان «يقرا الادب الفارسي قراءة دقيقة ولم تكن تفارقه دواوين سعدي وحافظ والخيام»^{٩١}، وقد اكد لنا الشاعر نفسه أنه كان يحفظ رباعيات الخيام بأصلها الفارسي^{٩٢}، كما اشار في احدي رباعياته الى (روض) حافظ الشيرازي و(طير) سعدي^{٩٣}. فاطلاع الشاعر اذن على الشعر الفارسي دقيق ومؤكد. اما (البلبل) فقد جاء في صورته العديدة وترجييع غنائه في قصائد الشعراء الفرس، وكأنه ظاهرة ملازمة للشعر عندهم، قديمه وحديثه. وهؤلاء الشعراء «متقدموهم ومتأخروهم كثيرا ما يذكرون (البلبل) كعاشق متيم هائم بحب الورد»^{٩٤} وكثيرا ما نجد صورته في رباعيات الخيام من خلال حديثه عن (الورد) و(الهزار) و(الشك) ونداءاته المتكررة للبلبل والكأس والأس والنرجس. يقول الخيام:

وليالي داود ليست تعود
والمغني ولي وولي العود

(٨٨) ديوان الجواهري ج ١ - وزارة الاعلام . بغداد ١٩٧٢ ص ١٦ .

(٨٩) المصدر السابق ٣٦٧ - ٣٧٨ .

(٩٠) ديوان الجواهري ١٩٢٨ - مقدمة الشرقي ص (١ - ل) .

(٩١) حديث شخصي ببغداد في ١٥/١/١٩٧٢ . وقد اذنت بنشره .

(٩٢) انظر الاحلام - للشرقي ص ١٨٤ .

(٩٣) عواطف وعواصف ص ١٨ .

(٩٤) رباعيات عمر الخيام - تعريب وبيع البستاني ، دار المعارف بمصر . الطبعة الرابعة ١٩٦٩ ص

١٢٨ .

ازهر عود	مع امسي واليوم
يفغني لورد	فوقه بلبل
غرام ووجد	شفه السقم من
وجنتيه اصفرار	يا حبيبا في
ذبلت اكتئابا ^{٩٥}	عاشت الخمر لا

فيقول الشرقي شيئا مقاربا في المعاني والصور:

معي	يا	بلبل	الروضة	من	عود	الى	عود
ودع	هذي	المزامير	تفغني	عصر	داود		
نقد	اقسمت	بالكأس	يمينا			بالعناقيد	
نشدت	الصحو	في	الناس	فلم	اظفر	بمنشود ^{٩٥}	ب

وفكرة (عصر داود) و(الياليه) و(مزماره) تتكرر في رباعيات الشرقي متأثرة بصورها عند الخيام وحسبنا أن نشير الى هذه الشرقية:

ان هذا المزمار وهو قديم كل يوم يأتي بلحن جديد
صوت اسحاق مشبها صوت ابراهيم فيه واللحن من داود^{٩٦}

أما صور (الورد) و(الاغصان) و(النسيم) و(رياح الشمال) و(الشوك والعوسج) كما جاءت في رباعيات الخيام، فقد جاءت أثارها في كثير من رباعيات الشرقي، ومثلها فكرة الخيام الشهيرة وصوره عن (الاجداث) التي يكشفها حوارها مع الخزاف وطلب الخيام الدائم أن يرفق بكوز الطين المصنوع من أجساد الجميلات^{٩٧}، نجدها عند الشرقي متكررة ولا سيما في قصيدته (وادي السلام)^{٩٨}، قائلا:

خليلي هجسا واختلاسا بخطوكم	فلم تطأوا الا مراقد رقاد
فما الربوات البيض في ايمن الحمى	وقد خشعت الا نضائد اكباد
وهل رادع للناس عن كسر قلة	اذا عرفوها من ضلوع واكباد

(٩٥) المصدر السابق ص ٤٨ .

(٩٥) ب عواطف وعواصف ٤٨ .

(٩٦) جريدة الفيحاء - بغداد - العدد الثاني ، شباط ١٩٢٧ .

(٩٧) انظر رباعيات الخيام - تعريب وديع البستاني ص ٧٤ - ٧٧ .

(٩٨) عواطف وعواصف ١٢٩ .

ومثلها تأملات الخيام وصوره المشهورة عن (العزلة) في الطبيعة مع الكبر والحبيب، والبعد عن ظلم الدنيا وفساد العالم^{٩٩}.

لكن ما يعيننا في هذا الصدد صورة (الببلبل)، فهي كثيرة الورد في دواوين الشعراء الفرس، وغالبا ما يرتبط هذا الببلبل بعلاقات شتى مع الورد واشكاله. يقول سعدي الشيرازي:

«ان الوردة التي لا لون لها، ولا عطر فيها، عجا ان يقع الببلبل في حبها»^{١٠٠}
وببلبل سعدي يشبه ببلبل الشرقي في حركته ونشاطه في الطبيعة:

بأول نيسان اذا العمام حامل بواكير من نفع الى الزهر عاصر
سما لفصون الدوح في الروض ببلبل فقام خطيبا فوق تلك المنير
تصباه مطلول من الورد قاني^{١٠١} محلاة اوراقه بالجواهر^{١٠٢}

وكذلك ببلبل الشرقي خطيب في الحقول وعلى الاغصان، شديد التعلق بالورد والوانه^{١٠٣} أما الورد، فكثيرا ما وصفه سعدي بقصر العمر:

فالورد عمره قصير الامد وروضتي تزهر لأخرى الأبد^{١٠٤}
فيقول الشرقي:

طيب هذي الدنيا قليل لأن الورد يجتازها بعمر قصير^{١٠٥}.

والببلبل الفارسي لا يتحدث مع الورد فحسب، وانما يتحدث للشاعر أيضا، كما يقول سعدي:

اتعلم ماذا قال لي امس ببلبل أبا لعيش يا مغرور هل لك اخبار^{١٠٦}

فكذلك ببلبل الشرقي:

اتعرف ماذا يقول الهزار وما ترجمت نغمة الموصل^{١٠٧}

(٩٩) انظر رباعيات الخيام ص ٥٢ ، ٩٧ ، ٨٢ وقارنها بتأملات الشرقي وصوره في هذا الشأن (عواطف وعواصف) ص ٣٧ ، ٤١ .

(١٠٠) سعدي الشيرازي شاعر الانسانية - الدكتور محمد موسى هنداري . القاهرة ١٩٥١ ص ٣٩٣

(١٠١) كلستان (روضة الورد) سعدي الشيرازي . ترجمة محمد الفراتي . دمشق ١٩٦١ ص ١٨

(١٠٢) انظر (عواطف وعواصف) ص ٢٢ - ٣٥ .

(١٠٣) كلستان (روضة الورد) ص ١٩ .

(١٠٤) عواطف وعواصف ص ١٤ .

(١٠٥) كلستان (روضة الورد) ص ١١٠ .

(١٠٦) عواطف وعواصف ص ٢٠١ .

على أن أكثر ما تأثر به الشرقي من صور البلبل الفارسي، جاء من اشعار حافظ شيرازي التي ضمها ديوانه الضخم (اغاني شيراز)، وبالرغم مما وجدناه من تشابه في تأملات الشاعرين وشكوكهما وسخريتهما الحزينة حين يعرضان توجود والدنيا وعلاقات الناس، الا أننا سنكتفي بالاشارة الى بعض صور بلبل حافظ وانتقالها الى قصيدة الشاعر العراقي. يقول حافظ:

- هذا القفص لا يليق بي انا الطائر الذي يغرد بأعذب الألحان
من أجل ذلك سأمضي الى روضة الرضوان.. فأنا طائر ذلك البستان
- ولم ينكشف لبصيرتي السبب الذي من أجله جئت، والى اين يكون ذهابي
فيا اسفا.. ويا ألما.. فأنني غافل عن امر نفسي وحسابي
- وكيف اطوف في فضاء العالم القدسي
نا سجين في (سراي التركيب) لكياني الجسدي^{١٠٧}

ولقد مرت بنا صورة البلبل في (القفص) وترددت كثيرا في شعر الشرقي، كما ترددت هذه الحواريات التي تدور بينه وبين البلبل، ويمكننا أن نضيف هذه لأبيات التي نلمح فيها آثار حافظ وصور بلبله، يقول الشرقي:

يها البلبل المغرد في السجن سلام في طيه استغراب
يسجن البلبل المغرد قصر وطلقا يعيش فيه الغراب
في نواحي هذه الحياة غموض وشكوك وحيرة وارتياب^{١٠٨}
يرقول من رباعية أخرى عن الروح المسجونة في (قفص الجسد):

نفص انت فيه قد هتك الستر فهذي روجي وذا سجن روجي
تبعثت في قرارة السجن حيرى بعد تحليقها وبعد الطموح^{١٠٩}

يرصور حافظ علاقة البلبل بالورد في هذه الصورة التي صاغها الجواهري شعرا:

كثر الورد ولكن منع الشوك اقتطافا
عشق البلبل وردا هو والشوك تصاقا
لا سلا هذا ولا ذاك عن الالف تجافى^{١١٠}

١٠٦ (اغاني شيراز وغزليات حافظ الشيرازي - ترجمها الدكتور ابراهيم الشواربي ج ٢ . القاهرة ١٩٤٥ ص ١٩٢ .

١٠٨ (عواطف وعواصف ٤١ .

١٠٩ (عواطف وعواصف ص ١١ .

١١٠ (ديوان الجواهري ج ١ ط ١٩٧٢ - وزارة الاعلام ص ٣٧٦ .

فيقول الشرقي وقد نظر الى هذه الصور والمعاني، مخاطبا بلبله:

غير مجد - وقد أسرت - سؤالي بشارك أسرت أم باختصر
شمت الشوك كم تحوم على الورد ويحظى سواك بالاعتصر
أي فرق ما بين ورد وشوك حين تخلو الدنيا من الانصاف

وحسبنا هذه النماذج، فليس غرضنا الاستقصاء، وإنما حاولنا التعرف على أصول هذا البلبل الذي تكررت صورته، وتردد غناؤه عشرات المرات في ديوان الشرقي. ولعل تسمية الشاعر رباعياته بـ(الشرقيات) تثير في الذهن، بعد هذه المقارنات، مفهوما غير مفهوم النسبة لاسم الشاعر، ولعلها تشير الى هذا الروح (الشرقي) الفارسي الذي استمدت منه صور الطبيعة ونغمات العشق والشكوى والتمرد. وألفاظ (السكر) و(الكأس) و(الورد) و(اليقين) و (التأمل)^{١١٢}.

(٧)

الثانية - اما القضية الثانية التي تثير الاهتمام والتساؤل في رؤية الشاعر، والتي تترتب على القضية الأولى، فهي الموقف من الطبيعة عامة. فإذ كنا قد وصلنا الى تحديد تأثير الشرقي بالشعر الفارسي، وانتهينا الى أن (بلبل فارسي الاصل والسمات والمراثي، امكنا الآن أن نقرر أن هذا البلبل لم يكر حقيقة موضوعية في الطبيعة فهو كما استخدمه الشاعر الفارسي اشبه بالمرء الذي يتطلبه الشاعر الغنائي عادة في الطبيعة، ليحقق من خلاله ذلك (البعد النفسي الذي يريجه بعد رفض (بعد) الواقع الذي يعيشه. كما أن هذا البلبل يمكن الا (واسطة) يستخدمها الشاعر في اغلب الاحيان لطرح افكاره وتركيز خياله وللتعبير من خلالها عن وجدانه وأحاسيسه، وكأن هذا البلبل (بؤرة تنفذ منها مشاعره بعد طول تأمل.

ولا شك في أن هذا كله مما يمكن أن نعدده مختلفا كبير الاختلاف عم وجدنا عليه الطبيعة ومكوناتها وصورها في شعر الكلاسيين، فلقد وجدناه طبيعة (موصوفة) ولم تكن تمثل (بعدا) نفسيا. ومن هنا يمكننا أن نفهم سر غياب الملامح العراقية في (طبيعة) الشرقي. ذلك أن الشاعر لم يكن يهدف الى تصويرها لقارئه، ولم يكن يعني بتسجيل ظواهرها ومراثيها ولا وصف دقائقها، بقدر ما كان يتخذها مفتاحا للرؤية في رباعياته عامة وفي معظم قصائده خاصة. ففي قصيدته (الموسم) يدور الشاعر حول المحاور الثلاثة

(١١١) : عواطف وعواصف ص ٢٢

(١١٢) . انظر هذه الصور في ديوان الشرقي ص ٢٨ - ٢٩ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٤٤ .

التي تعرفنا عليها وهي (البلبل) و(الورد) و(صوت الشاعر) يقيم بينها علاقات
وحوارا نحس من خلالهما بتطلعات الشاعر الخفية، لتحقيق مثاله، و (بعده)
النفسي، طالبا في نهاية القصيدة المطلق والخلود:

ترمز للخلد واسحاره اغرودة الطير واغرودتي
من ذلك الوادي واسراره كينونة الورد وكينونتي^{١١٣}

على أن الاهم من ذلك في رؤية الشاعر للطبيعة ما نلاحظه في هذه السمات
الثلاثة المضطربة اضطرابا يصل حد التناقض. اما الأولى ففيها يبدو موقف
الشاعر من الطبيعة وكأنه يعني تجربة نفسية محددة، تكتمل في الأغلب،
باكتمال القصيدة او الرباعية، ولا نريد التمثيل، ففي الامثلة التي عرضناها ما
يوضحها. أما السمة الثانية فنجدها في هذا الانخفاض الشديد في نبرة الشاعر
الذاتية والضعف الواضح في عواطفه التي تفتقد التفجر والانطلاق، ويكاد ان
يضيعان وسط هذه (الصور) و(المكونات) التي يقدمها الشاعر كبدايل لرغباته
وأرائه وتأملاته، عن حديثه الذاتي ونغمته الغنائية.

وتتضح السمة الثالثة في أن الشاعر لا يستطيع اكمال قصيدته في رؤية
ذاتية واحدة، اذ سرعان ما تقفز الى السطح بعض الظواهر الكلاسية المترسبة
في وجدانه ومخيلته بسبب تربيته ودراسته وتكوينه النفسي في المدينة المحافظة.
بحيث بدت هذه السمات ممثلة لحالة من التفاوت الشديد بين خيال الشاعر
المتأثر بالشعر الفارسي والملون بصوره وخياله، وبين هذه المباشرة في التعبير
والنثرية في العبارة وبروز نبرات الوعظ والخطابية حتى لتغدو بقعا فاقعة في
موضوع القصيدة ونسيجها.

من ذلك ما نجده في جملة قصائده التي خصها للطبيعة، أو التي كانت
الطبيعة محورها، كقصيدة (كومة من لآلئ - من خواطر ظهور الشوير في
ربوع لبنان)^{١١٤}، وقصيدة (غناء الراعي)^{١١٥}، التي يتضح فيها هذا التناقض
والاضطراب أشد الوضوح، يرسم الشاعر هذه اللوحة وقد اكسبها الخيال
والصور والايقاع شيئا من الاثارة والجمال:

نشر السرح عندما استسمل الليل ورن الصدى وغنى الراعي
عرشوها على الخمائيل باهت كوة القصر زاهيات الرباع
ناوحتها الرياح وانعطف النهر عليها وابهجتها المراعي

(١١٣) من قصيدة (الموسم) - عواطف وعواصف ١١٢ .

(١١٤) عواطف وعواصف ١٤٣ .

(١١٥) عواطف وعواصف ١٥١ .

نشر البدر فوقها شبك النور فكانت كقبة من شعاع
سكت النهر موحشا لا خير الماء فيه ولا رفيف الشراع
في غبار الضياع كفنت آمالي فأدرجن في غبار الضياع

فهل واصل الشاعر تجربته النفسية في هذه الرؤية وفي هذا التخيّل؟

لم يواصل الشاعر هذا الطريق، فسرعان ما أدركته تلك النزعة الخطابية والوضوح الشديد والنثرية في التعبير والمباشرة في تناول الموضوع وتجريده، فإذا بنا نقرأ بعد تلك الابيات:

ما حياة الفلاح في كنف الغراف الا موت طويل النزاع
كجروح في جسم ميت كريم السواقى ما بين تلك البقاع

ويزداد الانحدار، فإذا بالشاعر يفشل فشلا ذريعا حين يوهما أنه يقارن بين (كوخ الفلاح) و(قصر الاقطاعي)، فلقد انتهى دور الفن وجاء دور الاخباريات الصحفية والتقارير الاجتماعية، لنقرأ هذا النظم البارد:

ارتقت عندنا الصناعة حتى كل قول وكل فعل صناعي
ونبغنا في الاختراع جميعا فتأمل في وضعنا الاختراعي
ولدت الناس مطلقين ولكن قيدتهم سلاسل الاجتماع

والهام من الوجهة الفنية، كيفية حدوث هذا التناقض الشديد في قصيدة الشاعر الواحدة، حين نقرأ بيتا جميلا كهذا البيت:

في غبار الضياع كفنت آمالي فأدرجن في غبار الضياع

ثم لا نبلث ان نقرأ شيئا لا يمت للشعر- بصلة كهذا البيت:

ولدت الناس مطلقين ولكن قيدتهم سلاسل الاجتماع

فما معنى ذلك بالنسبة للفنان؟ هل سببه يرجع الى قصور في خيال الشاعر، أم ضعف في عاطفته؟ أم يعود الى سوء استخدامه اللغة؟ أم هو في الأساس راجع الى خطأ في الفهم الحقيقي لدور الفن وأساليب التكنيك وعلاقة ذلك بما يسمى عادة بالفكر الشعري؟

ان ما نراه اقرب الى الواقع في تفسير ظاهرة التناقض في رؤية الشاعر العربي عامة، في هذه الحقبة، والشاعر الشرقي خاصة، وقوعه فريسة لمفاهيم خاطئة عن الفن ووظيفته، فلقد كان مبدأ (الوضوح) من أهم المبادئ التي نادى بها الناقد القديم وطلبها في قصيدة الشاعر. اذ طالب الناقد القديم بهذا

نوضح حتى في الاستعارة والتشبيه، وحسبنا ما قاله ابن رشيق القيرواني عن دور التشبيه في الشعر «التشبيه الحسن هو الذي يخرج الاغمض الى لاوضح فيزداد بياناً، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك»^{١١٦}. يضاف الى ذلك أن الشاعر الحديث اعتقد اعتقاداً جازماً - نتيجة لتأصيل المفهوم النقدي القديم عن المعنى والمبنى - ان وظيفة المعنى والمحتوى الفكري وظيفه هامة وخطيرة في القصيدة، بمعنى أنه لا يمكنه اغفال هذه الوظيفة، والا عد عمله خالياً من (المعنى) والهدف. ومما زاد الأمر سوءاً اعتقاد الشاعر، في كثير من الأحيان، بأنه يستطيع أن يجيء بالجديد في الفكر الشعري، وان (يجدد) لمعاني، وهو أمر - فيما نعتقد - اشبه بالمتعذر. لأن الجديد في الفكر الانساني نادر وقليل ولم يحدث الا في حقب زمنية متباعدة وليس عن طريق الشعراء، انما جاء عن طريق المفكرين والفلاسفة وقلماء جاء عن طريق الشعراء والفنانين مهما بلغت عبقرياتهم وانجازاتهم، حتى لنجد البيوت يقول «لا شكسبير ولا دانتي قاما بتفكير حقيقي»^{١١٧}.

ذلك هو السبب الذي تترتب عليه كل النقائص والمتناقضات التي نجدها في رؤية الشاعر العربي ونسيج قصيدته في العصر الحديث، لأن الشاعر في هذه الحالة لا يتعامل مع (الافكار) تعاملًا شعرياً، أي بلمسها لمسا فنياً وبعث الحياة فيها من جديد عندما يجعلها جزءاً من عملية التلاحم والتركيب الفني، دون أن يعزلها في فقرات خاصة وحدود ضيقة داخل النسيج. ولا شك أن الشعر هو الذي نتمتع به، وليست المناقشات داخل القصيدة، وان المادة وحدها لا تهمننا حتى يجعلها الشاعر حية.. انه صوت الشاعر الذي بهم»^{١١٧} ب.

واذا كنا نجد في آراء البيوت بهذا الصدد نوعاً من المبالغة حين عد (المعنى) والمحتوى الفكري في القصيدة بمثابة إلهاء لعقل القارئ بينما تقوم القصيدة بعملية التأثير في نفسه تماماً كقطعة اللحم التي يلقيها اللص الى الكلب الذي يحرس البيت ليلهيهِ ليتمكن هو من سرقة البيت^{١١٨}، فاننا في الواقع لا نستطيع انكار ما يحدثه المحتوى الفكري من اضطراب في سلاسة النسيج، حين يبرز الى السطح مقررًا تقريرًا نثريًا، دون أن يتماسك مع اجزاء القصيدة ويتلاحم في نسيجها عبر رؤية الفنان. ومعنى ذلك أن نجاح الشاعر في التخلص

(١١٦) العمدة - ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محي الدين عبد الحميد . ط ١ . القاهرة ١٩٣٤ ج ١ ص ٢٥٦ .

(١١٧) نظرية الادب - ويليكم ، وارين ١٤١ .

(١١٧) ب H. Coobes, Literature and criticism. P. 81.

(١١٨) انظر دراسات في الشعر والمسرح - الدكتور مصطفى بدوي . القاهرة ١٩٦٠ ص ٣٢ .

من ظاهرة بروز المحتوى الفكري وانعزاله وبروده، يتوقف على القدر الذي يستطيع به اعادة هذا الفكر وخلقه مرة اخرى في ذهن متلقيه بجعله (موجب دون ان يدفعه بشكل تقريي مفروغ من صحته وامكانية حدوثه. ولن يت ذلك - بطبيعة الحال - الا عن طريق استخدامه لغة الصور واسلوب التخير ولكننا عندما نقول ان الشاعر (يستخدم لغة الصور واسلوب التخيل) لا نعي انه حر مخير في ذلك. بل يصح ان نقول انه مجبر على هذا الاستخدام، فبه يتهرب من دلالات الالفاظ باستعمالاتها الحقيقية، الى استعمالات مجازية جديدة في محاولة لتحديد انفعالاته واحاسيسه المتنوعة الكثيرة^{١١٩}. وهو لا يريد تلخيص تجربته وانفعالاته المتشابكة المعقدة ليقدمها لقارئه في عمومياتها - ونحن نعلم ان هذه الانفعالات متحفزة وعلى قدر من الرهافة والحيوية والنشاط والقوة - بل هو يريد تقديمها في تفاصيلها الدقيقة معبرة عن رؤيته ووجدانه تعبيرا دقيقا جداً. ومن هنا كان عليه ان يهرب من اللغة (الاشارية)، كما يسميها ريتشارد، لان هذه اللغة تصف العام ولا تنظر الخاص، انها تشير الى مدلول المشاعر، لا الى المشاعر ذاتها. وتبقى لغة الشاعر الاستعارية التي يخلقها هادما جزءاً من اللغة التقليدية بتشبيهاته واستعاراته ورموزه، وهو ما يمكن تلخيصه بالقول ان التجربة الشعرية هي في الواقع تجربة لغوية جديدة. بمعنى ان الشاعر يستخدم اللغة استخداما جديداً مغايراً لاستخدام الآخرين، وليس معنى ذلك أنه يحدث قوانين لغوية جديدة، وانما يحدث علاقات جديدة بين الالفاظ ذاتها، سواء أوضعها في سياق جديد، أم فجر معانيها بأحد أساليب اللغة العديدة.

وهذا يعني ان الشاعر الحديث - والرومانسي في الاساس - يختلف اختلافاً جوهرياً عن الشاعر الكلاسي، لان الأخير حريص على محاكاة الشاعر القديم في استخدام الالفاظ وتراكيبها وسياقها بمواصفات محددة، مع حرصه الشديد على الوضوح مما يستدعي وقوعه اسير معاني القدماء وصورهم، لذا فان الشاعر التقليدي أنما ينافس الشاعر القديم في الاضافات الجزئية أحياناً أو في زخرفة القصيدة بمزيد من التشبيهات والصور المعلقة على السياق أحياناً أخرى.

ومن هنا نصل الى غايتنا في أن الصورة في القصيدة لا بد أن تكون هي الفكرة والمضمون والانفعال معا في العملية الشعرية، وبمجرد انفصال الصورة

(١١٩) يقول ستيفن سبندر : انني حقيقة اشعر بالامان فقط عندما اتعامل بالصورة . وغير ذلك فانني اشعر بالضيق طول الوقت .

The poet Speaks-Inter-views with contemporary poets. Edited by: Peter Orr, London. 1966, P. 240.

عن المعنى الذي يمكن أن يحرص الشاعر على توضيحه وإبرازه وتقريره، انما تصبح زخرفة وزينة وتنعزل الفكرة عن النسيج انعزالا قبيحا.

وفي رؤية الطبيعة، فان الشاعر التقليدي - كما مربنا في الباب الأول - يقدم معانيه في العادة، مضيئا اليها الصور شارحا أو مزينا أو معلما أو مدلا على قدراته، بينما الشاعر الحديث لا يستطيع ان يفصل بين الفكرة والصورة التي تمثلها. وهذا يعني انه لن يكرر التشبيهات القديمة أو يكس الصور أو يرصد الجزئيات في الطبيعة، إنه حريص على تحديد مشاعره ونقلها من منطقة اللاوعي الى عالم الكلمات والموسيقى والصور. وهكذا فلا بد له من استخدام لغته الخاصة، سياقه الخاص في تعامل متفرد مع اللغة والا تشابهت تجربته ومشاعره مع تجارب الآخرين ومشاعرهم.

ويتبع ذلك بالضرورة سقوط ذلك التناسب المنطقي بين الصورة وأصلها الطبيعي انه لا ينقلها، وليس هو مرآة عاكسة أو قطعة من الشمع تترك اثرا محددا على سطحها مؤثرات الطبيعة المنقولة، وانما هو يمتلك رؤيته الذاتية التي تعرف كيف تصهر الخارج بعد أن عرف الفنان «كيف يلخص ويبسط ويختار ويشكل»^{١٢٠} وعلى هذا فان اللغة والصورة والتجربة والفكرة تنتهي عند الشاعر العظيم كلا موحدا منصهرا متشابكا يسميه الناقد هالي (G. Whalley) «تركيبية» أو «توليفة» «فنية» لا يفقد فيها اي عنصر من عناصر القصيدة هويته... وتغدو كل الأصوات وكل الألوان وكل الاشكال، بسبب طاقاتها وامكاناتها وبسبب اتحادها الطويل، مثيرة لعواطف لا يمكن تعريفها، الا أنها مؤكدة في الوقت نفسه^{١٢١} «وتلك هي النهاية الفنية التي كان بعض الرومانسيين، نقادا وشعراء، يتطلعون اليها حتى نهاية القرن التاسع عشر من خلال مفهومهم الذي يبدو متطرفا وغامضا «القصيدة عالم خاص يكفي نفسه بنفسه» مما دفع ماكلش الى توضيحه بالشعر قائلا:

A poem should be equal to : Not true .. A poem should not mean
But be . «ان القصيدة يجب أن لا تعادل الحقيقة.

ويجب أن لا تعني شيئا، وانما يجب أن تحقق وجودها»^{١٢٢}.
وحسبنا هذه الوقفة القصيرة لتعليل ظاهرة التناقض في رؤية الشرقي والشاعر العربي الحديث عامة الذي لا يزال يعتقد أنه مفكر ممتاز مقتدر على ان يجيء بالآراء الجديدة والايديولوجيات المستحدثة يقحمها في شعره، أو يعمد

(١٢٠) The Spirit of the forms, Haper press and Co., New Yourk. 1941. P. 344.

(١٢١) G. Whalley, The poetic process, London, 1953, P. 215.

(١٢٢) M.H. Abrams, The mirror and The lamp, P. 283.

الى توضيحها وشرحها، متناسيا، لبعض الوقت، دور أحكام التكنيك وعمليات الانسجام والتلاحم المطلوبة.

(٨)

وبعينا، ونحن نرصد خط التطور في الشعر العراقي، ان نتبين الموضوعات الشعرية التي طرقها الشرقي محددين زاوية الرؤية في قصيدته وأول ما نلاحظه أن الشرقي لم يكن يحترف الشعر على طريقة الزهاوي والرصافي والكاظمي، بمعنى أنه لم يكن شاعر مناسبات فهو يؤكد لنا موقفه هذا في مقدمة ديوانه، وبأنه ليس من الشعراء المكثرين، وما هذه القصائد والمقطوعات الا «سوانح تريدني احيانا قبل أن أريدها»^{١٢٣} وهي عبارة تذكرنا بعبارة قاله خليل مطران في مقدمة ديوانه عندما تحدث عن النوع (الفني) من أنواع الشعر عنده قائلا «... أما النوع الثاني فهو الشعر الفني وهو يحدث لي وكأنه حسب الظاهر اختاره، وانما هو بايحاء قاهر... يختارني»^{١٢٤}.

ومن هنا يمكننا أن نفهم سبب غياب قصيدتي (المدح) و(الهجاء)، اذ خلا منهما ديوان الشرقي أو كاد. وباستعراضنا لبعض عناوين قصائده يمكننا أن نحس اهتماماته وموضوعاته التي يصعب العثور عليها في دواوين التقليديين امثال: (الاحلام) (اوهام) (احتفال الطيور) (نشيد الزوايا) (رفيف الارواح) (العاصفة) (الم الجروح) (الربيع المضرج) (السياط) و (حي الليالي)... الخ.

الا أنه من غير المعقول أن نطمئن كثيرا لعناوين قصائد الشاعر على الرغم من بعض دلالاتها الموحية. فقد نجد تحت هذا العنوان، أو ذاك قصيدة تقليدية أو نظما باردا وعبارة ركيكة وخيالا واهنا ونثرا جافا يفقد التوتر النفسي والتفجر العاطفي كحالة قصائده (السياط)^{١٢٥}، (شرار)^{١٢٦}، (رمز الحياة)^{١٢٧}، (عبرات)^{١٢٨} (في الانتحار)^{١٢٩}، (تحرش)^{١٣٠}، ولعل القصيدة

(١٢٣) عواطف وعواصف - المقدمة ص ٥

(١٢٤) ديوان الخليل - ج ١ . المقدمة ص ٨ - ٩

(١٢٥) عواطف وعواصف ١٦٩ .

(١٢٦) عواطف وعواصف ١٧١ .

(١٢٧) عواطف وعواصف ١٩١ .

(١٢٨) عواطف وعواصف ٢٢٤ .

(١٢٩) عواطف وعواصف ٢٢٩ .

(١٣٠) عواطف وعواصف ٢٢٨ .

الى توضيحها وشرحها، متناسيا، لبعض الوقت، دور أحكام التكنيك وعمليات الانسجام والتلاحم المطلوبة.

(٨)

ويعنيها، ونحن نرصد خط التطور في الشعر العراقي، ان نتبين الموضوعات الشعرية التي طرقها الشرقي محددين زاوية الرؤية في قصيدته. وأول ما نلاحظه أن الشرقي لم يكن يحترف الشعر على طريقة الزهاوي والرصافي والكاظمي، بمعنى أنه لم يكن شاعر مناسبات فهو يؤكد لنا موقفه هذا في مقدمة ديوانه، وبأنه ليس من الشعراء الكثيرين، وما هذه القصائد والمقطوعات الا «سوانح تريدني احيانا قبل أن أريدها»^{١٢٣} وهي عبارة تذكرنا بعبارة قالها خليل مطران في مقدمة ديوانه عندما تحدث عن النوع (الفني) من أنواع الشعر عنده قائلا «... أما النوع الثاني فهو الشعر الفني وهو يحدث لي وكأنه حسب الظاهر أختاره، وانما هو بايحاء قاهر... يختارني»^{١٢٤}.

ومن هنا يمكننا أن نفهم سبب غياب قصيدتي (المدح) و(الهجاء)، إذ خلا منهما ديوان الشرقي أو كاد. وباستعراضنا لبعض عناوين قصائده يمكننا أن نحس اهتماماته وموضوعاته التي يصعب العثور عليها في دواوين التقليديين امثال: (الاحلام) (اوهام) (احتفال الطيور) (نشيد الزوايا) (رفيف الارواح) (العاصفة) (الم الجروح) (الربيع المضرج) (السياط) و (حي الليالي)... الخ.

الا أنه من غير المعقول أن نطمئن كثيرا لعناوين قصائد الشاعر على الرغم من بعض دلالاتها الموحية. فقد نجد تحت هذا العنوان، أو ذاك قصيدة تقليدية أو نظما باردا وعبارة ركيكة وخيالا واهنا ونثرا جافا يفقد التوتر النفسي والتفجر العاطفي كحالة قصائده (السياط)^{١٢٥}، (شرار)^{١٢٦}، (زمر الحياة)^{١٢٧}، (عبرات)^{١٢٨} (في الانتحار)^{١٢٩}، (تحرش)^{١٣٠}، ولعل القصيدة

(١٢٣) عواطف وعواصف - المقدمة ص ٥

(١٢٤) ديوان خليل - ج (.) المقدمة ص ٨ - ٩

(١٢٥) عواطف وعواصف ١٦٩ .

(١٢٦) عواطف وعواصف ١٧١ .

(١٢٧) عواطف وعواصف ١٩١ .

(١٢٨) عواطف وعواصف ٢٢٤ .

(١٢٩) عواطف وعواصف ٢٢٩ .

(١٣٠) عواطف وعواصف ٢٢٨ .

لأخيرة ارفع شعره التقليدي من الوجهة الفنية، بالرغم من أنها من أوائل
ظمه. ففيها عناية خاصة بالتناظرات الموسيقية التي تذكرنا بحرفية المتنبي
وصنعتة، فضلا عن محاولات الشاعر اضافة شيء من التجديد في بعض الصور
ناتوفة. أما الموقف الشعري، فالتوتر واضح وشديد ما بين الشكل (اللغة
وتوزن) وما بين المضمون (الحب والعاطفة والمشاعر):

نضاء تحرك فيه النسيم	وقلب تحرش فيه النشيد
نسيمكم لا نسيم الصباح	وريحانكم لا الربيع الجديد
يا قلب صرت دما بالفراق	فهيهات هيهات قلبا تعود
يا واحدي ابعكم الزمان	بينني وبينك بيد وبيد
قريب بعيد حبيب الفؤاد	وشر الرفاق قريب بعيد

لا أن الشاعر، بعد هذه الابيات التي تعبر عن صوت غنائي رقيق، وهو يحاول
أن يفك صورته من اصداء المتنبي وتشكيلاته الصوتية المذهلة كقوله:

وابعد بعدنا بعد التداني	وقرب قربنا قرب البعاد
لا يلبث ان (يهجم) بعد ذلك على الغرض المباشر، في تقريرية مزعجة ليقول:	
نضي كل قطر بحاجاته	وحاجة قطري شعب يسود
مصيبتنا ان يسود الذكي	ومحتنتنا ان يسود البليد
... الخ.	

والذي نراه ان موضوعات الشعر لا تكون جديدة في حد ذاتها ، وإنما
لجديد فيها رؤية الشاعر والزاوية التي يختارها لينفذ منها الى الموضوع ،
مؤكدًا وموسعا هذا الجانب الذي اختاره . والرومانسيون لم يجددوا في
موضوع الطبيعة الا حين قدموا رؤية جديدة ونظروا اليها من زوايا جديدة بل
ختاروا منها اختيارات محددة ضاغطين على بعض فصول السنة كالخريف
الذي طبعوه بنفوسهم الآسية وتغنوا به ، لأنه فصل الضباب والجليد وتجرد
غصون وقصف الريح لاوراق الشجر ، ولأن مناظره توحى بالذبول والتحلل
والفناء. ١٣١

كذلك كان الليل في شعرهم موقعه الخاص ، حتى لقد سمي بـ (الليل
نرومانسي) ١٣٢ ومن ابرز الموضوعات التي قدمتها رؤيتهم الجديدة ، وصفهم

(١٣١) الرومانتيكية - محمد غنيمي هلال ١٣٦ .

(١٣٢) انظر بعض مظاهره وسماته : المصدر السابق ١٣٦ - ١٣٩ .

للأسرة ولشؤون الحياة اليومية وحوادثها الجارية ، ويعد ورد زورث من أوائل من تناولوا هذه الموضوعات مصورا حياة الطبقات الصغيرة ، فوصف الفلاحين وحياتهم ومواطن الجمال في معيشتهم ، وقد تبعه الرومانسيون حتى صار تقليدا ومنهجاً ، انتهى به الناقد الفرنسي سانت بوف الى وضع الاساس النظري في عبارته المشهورة « ان ورود الشعر تنفتح تحت اقدامنا » بمعنى ان على الشاعر ان يستقي مواده الاولية من الحياة العادية^{١٣٣}

ويندرج تحت هذا النوع وصف الريف والقرويين ، ووصف الأطفال والطفولة وهو ما عد جديدا بفضل الادب الرومانسي ورؤية الشعراء الجديدة . كما عرف عن الرومانسيين اهتمامهم الشديد بالتاريخ ، احداثه واساطيره ، حتى اعتبر بعض النقاد ان من اهم انجازات الشعراء الرومانسيين « اعادة اكتشاف العصور الوسطى والقرن السادس عشر وانهم جعلوا من التاريخ هوايتهم الغالبة .. وان الحركة الرومانسية أعادت اكتشاف التاريخ بمنتهى البقطة والتخيل » .^{١٣٤}

أما عنايتهم بالنزعة الانسانية ، وبالانسان فكانت شديدة تتردد كثيرا على ألسنتهم وفي قصائدهم ، ولاسيما بعد قيام الثورة الفرنسية ، فقد ذهبوا الى تقديس الانسان والانسانية ، وكان رجال الثورة الفرنسية يرددون عبارات امثال « الانسانية المقدسة » ، و« مولانا الجنس الانساني »^{١٣٥} ، وبذلك اخذت الثورة الرومانتيكية طابعا شاملا ، فلم تبق محصورة في حدود ثورة الفرد على قيود المجتمع ، بل تناولت كل شيء حتى العقائد السماوية .^{١٣٦}

وليس من المنطقي ان نلمس كل هذه الموضوعات في ديوان الشرقي ، او نتعرف على رؤية جديدة كل الجدة ، فالواقع الموضوعي ودرجة المتغيرات الاجتماعية والفكرية وثقافة الشاعر كلها لا تؤدي الى ذلك ولا توحي به . الا اننا نلاحظ شيئا من ملامح هذه الموضوعات واهتماما ببعضها . من ذلك عنايته بالريف والفلاح عناية شديدة ، وتصويره ريف العراق الفقير البائس مرة وخضرته ومياهه احيانا اخرى في حنين ينتابه ويشده الى القرية والأرض . ويمكننا ان نتصور ان معظم قصائده ، في هذا المجال ، تدور حول فكرة نثرية قالها الشاعر في احد مقالاته وهي « ان كوخ الفلاح هو بيت الأمة الحقيقي وان النهضة والتجديد لا بد وان يأتيا عن طريق اصلاح هذا الكوخ »^{١٣٧} وفي هذا

(١٣٣) المصدر نفسه ١٥٧ .

(١٣٤) Bezun, J., Romanticism and the modern Ego. PP : 83-84 .

(١٣٥) الرومانتيكية - محمد غنيمي هلال ١١٤ .

(١٣٦) الرومانتيكية - محمد غنيمي هلال ١١٤ .

(١٣٧) جريدة الهاتف . العدد ٢٨٧ لسنة ١٩٤٥ .

عنى وما يدور حوله جاءت قصائده (معاتبة الطائي) ١٣٨ و (على ضفاف
عرفات) ١٣٩ و (على سدة الفرات) ١٤٠ و (منجل الفلاح) ١٤١ ، تصور
حزن الفلاح وكفاحه ضد طغيان الانهر العراقية وفيضانها وشكواه المستديمة
من ارباب القصور واصحاب الارض في نزعة وعظمية طاغية ونغمة تقريرية
تغية . وكثيرا ما يتجه الشاعر الى (المدينة) ، وبخاصة بغداد ، حيث الدعة
وراحة واسباب الحياة الجديدة فاذا هي سبب بلاء الفلاح وبؤسه ، يخاطبها
وقد ارتبطت مشاعره بالريف واهله :

كل هذا البذخ يا بغدادنا من برقة الحمار او جرف الصخر
من كسرة الفلاح اقداح الطلا ومن عصا الراعي الثمار والبطر ١٤٢
على الارياف من اعمالنا عيونها عضبي تقادحت شرر

وقد يرسم لنا لوحة سريعة ، تلخص حالة الفلاح ، بمواصفات النزعة
كلاسية من مبالغة تفتقد الايحاء ، ومباشرة وتقرير :

يا محنة الفلاح اكدي وقد اوى الى مضجعه النابي
وعرضه مدمية كفها من لم اشواك واحطاب
نام وقد هدهد اطفاله فنبهته دقة الباب
عن ذا على الباب ومن دقه والعين لم تهجع؟.. انا الجابي ١٤٣

ولعل مما يهبط بالشعر (الاجتماعي) ليس بروز افكار الشاعر بربوza
قبيحا في النسيج ، وفقدان الروابط العاطفية فحسب ، فتلك قضية سبق ان
وقفنا عندها . وانما هذه الرؤية الخارجية للمشكلة اولا ، وتلك الصعوبة التي
تجابه الشاعر حين يتعامل مع هذه الموضوعات الجاهزة والمشاكل المزمنة ،
وبخاصة اذا ما وقف منها موقف الداعية والمصلح ، لا موقف الفنان الحساس
ثانيا .

(١٣٨) عواطف وعواصف ٢٠٢ .

(١٣٩) عواطف وعواصف ٣٧ .

(١٤٠) عواطف وعواصف ١٧٦ .

(١٤١) عواطف وعواصف ١٦٣ .

(١٤٢) من قصيدة احلام الحضر ١٢٨ .

(١٤٣) عواطف وعواصف ٨٧ .

وتزيد الرؤية الكلاسية الموقف صعوبة حين يعتمد الشاعر الى مظهر هذه الموضوعات الخارجي فتقف وسط نسيجه صلدة ناتئة ، فلا هي قابلة على التلفح والانضواء تحت عواطف الشاعر وأحاسيسه ، ولا هي تكتسب خيالا وصورا مذهشة مثيرة ، ولا هي بالتالي تسمح لمتلقيها ان يعمل خياله ويستخدم قدراته . والذي نخلص اليه ، ان اهتمام الشرقي بالريف واحواله ، وبالفلاح وكوخه وأماله ، وبالزراع والخضرة ، وبالاتهار وفيضانها ونكباتها وضيق الشاعر بالمدينة الالهية على حساب الريف ومأساته هو ما يمكن ان نسجله هنا لاعتبارين : الأول ان هذا الاهتمام يشير الى ارتباط الشاعر النفسي بالريف دون المدينة ، والثاني انه وجه من وجوه الاهتمام بالطبيعة وضيق بأجواء المدن وزيفها ، على الرغم من فشل الشاعر في رؤيته لهذه الموضوعات .

على انه يسجل نوعا من النجاح والتقدم في موضوع آخر نجد له مكانا واسعا في ديوانه ، ونعني به تعامل الشاعر مع التاريخ القديم . ولعلنا ، للمرة الاولى في الشعر العراقي ، لا نجد الشاعر وقد حرص على تسجيل الاحداث التاريخية بالوزن والقافية ، ولا يتذكر - بالندب والبكاء والتحسر - تلك العهود الغابرة . اذ يتخذ الشرقي من احداث التاريخ وذكرياته مؤثرا لصياغة رؤيته ، ولعادة كتابة تلك الاحداث من موقف التخيل والتصوير ، فهذه دمشق تتمثل في ذهنه احداثها التاريخية وامجادها وحركة قوادها ، وقعقة سلاح جندها على هذا النحو :

ذكرت قتيبة والركب فيه	ملوك الارض يحدوها الخضوع
تبخر في رواق من بنود	وقد هتفت لأوبته الجموع
ينفض يابس الجنبين درعا	على حلقاتها ييس النجيع
وياب الدرب يفهق في جيوش	يسيل بكومها الوادي المريع
لمن هذي المواقب والصفايا	تهافت وهي باذلة منوع
دمشق انه حلم تلاشى	وفات فما لدولته رجوع
شخص من حماتك في الروابي	يحوط بطيفها شبح مريع

.... القصيدة . ١٤٤

والهام في هذه الرؤية هو الخيال الذي انتشر حول صور التاريخ واحداثه ، وذلك ما يهم قضية الفن ذاتها . ان الخلاف ما بين الشاعر

الرومانسي والكلاسي في الموقف من التاريخ ينبع من اساسين هامين :

الاول - وهو ما يدور حول (الهدف) من تعامل الشاعر مع التاريخ .
فاذا كان الشاعر الكلاسي يستعين بالوزن والقافية ليسرد علينا احداثا تاريخية
ماضية ، فان هدف الرومانسي يختلف عن ذلك تماما . انه يرتحل الى الماضي
طلبا (لبعث) زمني ، تماما كما يهرب الى الطبيعة طلبا للبعد المكاني .
الثاني - ويكمن في العلاقة ما بين الفن والتاريخ باعتباره احداثا .

وليس من شك في ان مناقشة ارسطو للقضية في كتابه (الشعر) ، ما
زالت موضع عناية الباحثين والنقاد باعتبارها اذكى وادق ما انتهت اليه قضية
(الشعر والتاريخ) في الموقف النقدي الكلاسي حتى منتصف القرن السابع
عشر . فلقد وضع ارسطو نظرية (الامكانية والاحتمال) باعتبارها عنصرا
قياسيا في النظرية الشعرية . وبالنسبة له فقد كان الاحتمال الشعري ذا اثر
اقل مع النظام الخارجي للاشياء من علاقات الاجزاء داخل العمل ذاته ، ومن
هنا كانت النتيجة ان الاحتمال يمكن ان يماثل حتى المستحيل بالتجربة ، وعلى
هذا تصدق مقولة ارسطو الشهيرة :

a likely impossibility is a lways preferable to an unconvincing possibility .

« الاستحالة المحتملة تكون مفضلة دائما على الامكانية غير المقنعة » ١٤٥

وعلى هذا ، فان التفريق يحدث في كون التاريخ يمثل افعالا مفردة في
الماضي بينما يمثل الشعر اشكالا نموذجية متكررة للافعال . او هو يمثل
حوادث ليس كما هي ، ولكن كما يمكن ان تكون ، او كما يجب ان تكون ١٤٦ .
بمعنى ان « التاريخ يمثل حقيقة خاصة بينما يمثل الشعر الحقيقة الكونية
العامية » ١٤٧ . ومن هنا انتهى ارسطو الى رسم الحدود بين (الشعر)
(النثر) حين قارن بين (الملحمة) و(التاريخ) ، فهو لم يعر اي اهتمام
لموضوع النظم في تأكيده ، « ان في الامكان ان توضع قصص التاريخ
لهيوديت في قالب منظوم ، وان يخل ذلك بكونها تاريخا ، سواء مع النظم او
بدونه » ١٤٨ ، والفارق الرئيسي بينهما عنده ، ان موضوع الملحمة هو الاحتمال
والمثل الاعلى ، اما موضوع التاريخ فهو الحقيقة ١٤٩

M.H. Abrams, the mirror and the lamp, P. 267. (١٤٥)

ibid, P. 299. (١٤٦)

(١٤٧) المحاكاة - سهر القلماري - الطبعة الثانية ص ١٠٠ - ١٠١ .

(١٤٨) نظرية الانواع الادبية - فننت . المجلد الاول - ترجمة حسن عون ص ٤٦ - ٤٧ .

(١٤٩) نظرية الانواع الادبية - ترجمة حسن عمران ص ٤٦ - ٤٧ .

وهكذا يرتبط الشعر بالفن ، اما النثر فهو اداة من ادوات التعبير الدقيق عن الحقيقة . والاهم من ذلك ان الخلاف يتكشف بعد ذلك في الغاية . اذ ان غاية الشعر غير نفعية ففيه جمال يستهويننا . اما النثر فغاياته نفعية عملية ، انه يعلمنا ويثقفنا . اما مقدار ما يضاف من الفن - كالنظم - الى النثر ، فانه يعتبر امرا ثانويا . ولقد انتهت هذه الفكرة اللامعة عن التاريخ والشعر على يد آخر النقاد الكلاسيين في اواخر القرن السابع عشر امثال كولي وولر وهوبز ، والآخر هو الذي بسط الفكرة تبسيطا مخلا عندما اعتبر (الحقيقة) و(الاحتمال) قد اصبحا - ببساطة - عبارة عن توافق مع النظام المعروف للطبيعة ، وان الشعر لا بد ان يقلد العالم الخارجي كما هو ، ويجب ان لا يمثل اي حادثة مفردة في الماضي والا فانه سوف يصبح تاريخا. ١٥١

والجديد بعد ذلك ما ادخله وردزورث على الفكرة في اساسها فقد اوضح ان العمل المناسب للشعر هو معاملة الاشياء ، ليس كما هي ولكن كما تبدو انها موجودة بالنسبة للمشاعر والانفعالات ومثلما تفعل فعلها في روح التخييل الاصيل . ان مادة الموضوع الأكثر تميزا بالنسبة للشعر لم تعد تتكون من افعال لم تحدث ، وانما من اشياء حولت بواسطة الانفعالات وتخييل المدرك . واصبح في مكان التاريخ ، والمناقض له هو (الوصف غير العاطفي) و(الموضوعي المميز للعلم الطبيعي) ، وبذلك ابدل وردزورث التمييز والمناقض غير الكافي ما بين الشعر والنثر ، ابدله بالتمييز الفلسفي . المتناقض بين (الشعر) و(مادة الحقيقة) او (العلم) .

هذا هو الجديد في الموقف ، ومعنى ذلك ان الرصافي والزهراوي ومن ينهج نهجها التقليدي لم يقدموا سوى التاريخ منظوما ، انهم قد (يفيدون) المتلقي وقد (يعلمونه) لكنهم لن يثيروا فيه (جمالا يستهويه) . فقصاصدهم يصح ان تدخل في (الوصف غير العاطفي) ، اذ هي اقرب الى (مادة الحقيقة) . وبذلك يختلف عنهم علي الشرقي حين تثار في ذهنه صور التاريخ واحداثه وبقيائه كصورة (البصرة) و(شط العرب) ١٥٢ يجري حاملا اسم الامة واصدء آثارها ، فاذا خيال الشاعر وعاطفته يعيدان تصوير التاريخ ويبعدان بالموقف من دائرة (الاخبار والعلم) الى دائرة (الاثارة والفن) يقول عن شط العرب :

(١٥٠) المصدر نفسه والصفحات .

Abrams, The mirror and the lamp, P. 267. (١٥١)

ibid, P. 299. (١٥٢)

(١٥٢) انظر قصيدة (النثر الباسم) ١٣٥

يرقص الشعر على شاطئه
رسم التاريخ في انحائه
وصبايا الفن في صهوته
وبينات البحر تجري فوقه
كل قوراء على الموج دحت
قد طوى الشط بساطا من رضى
اتراها مدنا هاربة
وجلال العرب فيه محتب
بجلاء طابعها من ادب
اغريت في خيلاء الموكب
طالعنا من وراء الحجب
جبالا يزحف فوق الهضب
وتنزى جبل من غضب
من بلاد المغرب المضطرب

ان الشاعر لا يريد ان يعيد الماضي فيصوره وانما هو يمزجه بالحاضر كما يختلط الحاضر بالماضي فالرؤية واحدة تنبع من حالة تخيل للشط ومكوناته وآثاره في صور ونقلات لا يريد منها الشاعر ان نخبرنا او تعلمنا بقدر ما اراد ان يثير احساسنا بالجمال . وهكذا جاءت بعض لوحاته والتفاتاته الى التاريخين العربي والعراقي في جملة قصائد منها (صوت الكوفة)^{١٥٤} و (تحية بابل)^{١٥٥} و (ذكرى كور واسط)^{١٥٦} .

ومن الموضوعات التي اهتم بها الشرقي وتناولها من رؤية خاصة قضية الانسان في العصر الحديث ، احزانه واحداث عصره عامة ولاسيما الحرب العالمية التي اثارت احساسيس الشاعر ومخاوفه وقلقه بشأن مستقبل الانسان الغامض . والملفت للنظر ان الشاعر لا يخطب كما عودنا التقليديون ، وقلما نلمس نزعة الوعظ والارشاد . بل نحن نقف امام لوحات انسانية فيها وصف لاحزان الناس وما اصابهم من روع عظيم ومشاهد الفزع بين النساء والاطفال والشيوخ اثناء الحروب . ربما يبدأ قصيدته بخطاب كما فعل في قصيدته (اوربا) لكنه خطاب يكشف منهج الشاعر ورؤيته لأوربا تحت وابل القنابل :

اوربا ربة الشعر اتى يندبك الشعر^{١٥٧}
ويكف مطلع (العاصفة)^{١٥٨} عن خطة القصيدة واسلوب الشاعر في تناول الحدث :

ريعت الارض فقالت للقمر سعد الطالع ما اشقى البشر

(١٥٤) عواطف وعواصف ١٤١ .

(١٥٥) عواطف وعواصف ١٣٢ .

(١٥٦) عواطف وعواصف ١٣٧ .

(١٥٧) نفسه ١١٤ .

(١٥٨) نفسه ٢١٦ .

وتجسيء قصيدته (وحسي الليالي) ١٥٩ ، لتحدث عن آثار القنبلة الذرية على الجنس البشري ، كما تجسيء قصيدته (وادي العفاريث) ١٦٠ لتسجل مآسي القتال بين العسكريين في الحرب الثانية ، والشاعر حريص على وصفهما بالمجانين :

لا تمنعن بتوبييخ وتبكيك القوم قد شربوا من نهر طالوت

وتوضح قصيدته (مداعبة هر) ١٦١ موقف الشاعر من احلام هتلر والفاشية في غزو العالم وقهر الانسان ، في سخرية لازعة تصور هتلر وجنونه وتكشف عن حب للانسان في كل مكان . ويبدو هذا الموقف مبكرا عند الشاعر نقرأه في قصيدته (رثاء داعية السلام) ١٦٢ التي كتبها على اثر غرق الباخرة تيتانيك ، واهتمامه من بين ركابها الغرقى بالمستر ستيد « داعية السلام ومن اشد المؤمنين بعلم الارواح » ١٦٣ .

وهناك مكان للطفولة والأطفال في ديوان الشاعر ١٦٤ ، ويتضح هذا الاهتمام عند الشاعر في صفحة ديوانه الأولى ، حيث يهدي ديوانه لولده الوحيد بهذه العبارة « ولدي احسان .. انت قصيدتي في ديوان الحياة . لقد اطل ابوك من نافذة عمره على العقد السادس ولم يطالعه نجمك السعيد ، وكانت الحديقة خالية من وردة الخلود فلم يكن لي ولد ينشرني الطي .. » ١٦٥

ولا شك ان (الطفولة) تذكر الشاعر الرومانسي عادة بذلك البعد الزماني الذي يرنو اليه حين كان طفلا يتعامل مع الوجود بالدهشة والبراءة والطهارة ، فليس بغريب ان يشبه الشاعر الاطفال بالورد ١٦٦ . وقصيدته (ايها والادون) ١٦٧ بالرغم من انها تمثل تجربة شخصية للشاعر الا انها تكشف عن هذا الاحساس الرقيق تجاه الطفولة اذ رزق الشاعر بعد صبر طويل بنتا وولدا تفاوتت سنهما بما يقرب العامين ، وكانا في يوم من الأيام يدبان امامه ويعبثان فأوحى اليه منظرهما هذه القصيدة : ١٦٨

(١٥٩) عواطف وعواصف ١٨٥ .

(١٦٠) نفسه ٢١٩ .

(١٦١) نفسه ٢٢٢ .

(١٦٢) نفسه ١٥٧ .

(١٦٣) نفسه - مقدمة القصيدة .

(١٦٤) نفسه ، انظر من ٧٢ ، ١٠٣ ، ١٧٧ .

(١٦٥) نفسه - الاهداء .

(١٦٦) انظر قصيدته (رذاذ المطر) ١٠٢ .

(١٦٧) عواطف وعواصف ١٧٩

(١٦٨) مقدمة القصيدة النثرية .

ان قلبي ارجوحة نصبت بين مفطومة ومنفطم
هزة اثر هزة وانا لهما ضاحك بملء فمي
لست ادري من الحوار سوى بغمة من شفاه مبتسم
ملح الفاظه ومنطقه فترة للدلال والكلم
حلمي في ديبية وأرى عدوه مثل رقصة الحلم
مر بي خاطفا ومن عجب مر بي خاطفا فرد دمي
يتبارى واخته وانا ذبت خوفا من زلة القدم

.....

كجناحي طير اضمهما كلما رفرفا من السأم
فاترات الجفون تعرض لي فتصب الفتور في قدمي
... القصيدة

وتبدو هذه القصيدة ذات اجواء طفولية حرص الشاعر ان يختار لها كل ما يشعر بنزق الاطفال ورقة الاحساس وخفة الحركة . وتكفي الاشارة الى هذا الاختيار الموسيقي الموفق لهذه التشكيلة من بحر الخفيف ، اذ استخدم العروض المحذوفة وضربها المماثل (فاعلاتن مستفعلن فاعلن) مما اكسب القصيدة كلها جوا من الحركة والخفة والقفز . ولا غريب اذن ان تجيء هذه الالفاظ الدالة على الحركة والنشاط امثال (ارجوحة - هزة - ديب - عدو - رقصة - خاطفا - يتبارى - زلة - اضمهما - رفرفا) كما تعاونت مجموعة الصور (قلبي ارجوحة - ديب الحلم - رقصة الحلم - رد دمي - جناحا طائر) مع اللغة البسيطة على اضفاء جو من البراءة والطهر هما اعلق بعالم الاطفال وابرز سمات الطفولة .

(٩)

اذا كانت تلك ابرز الموضوعات التي تشير الى درجة بسيطة من التطور في الشعر العراقي ضمها ديوان شاعر خلصت رؤيته من بعض خصائص النزعة الكلاسية ، فان الجدير بالملاحظة حقا اسلوب الشاعر في رؤيته للموضوعات التي نسميها عادة الموضوعات العامة ، ونعني بها موضوعات الاحداث السياسية والاجتماعية والفكرية التي تعني قطاعات واسعة من المجتمع . وهنا نجد مجاهدات الشاعر الشرقي تقديم هذه الموضوعات من رؤية فيها بعض الجديد: عما ألفناه في شعر الرصافي والزهاوي واضرابهما . حسبنا التعرف الى مقدمات قصائده في هذا المجال لتتعرف على مجرى

القصائد . وقد افتقدت نبرات الخطابة والحماسة ونزعات الوعظ والارشاد .

تبدأ قصيدته (صفيير العسس) ١٦٩ - والعنوان ذو دلالة - وقد كتبها الشاعر على اثر مقاطعة الفراتين لانتخاب المؤتمر التأسيسي الذي صنعه الانكليز ، بقوله :

عدنا وعادت حالنا الراكدة يسألنا التاريخ ما الفائدة ؟

وتبدأ قصيدة (اوهام) ٧٠ التي قدمها للريحاني في زيارته للعراق بتوقيع «رمزي» :

في بلادي مناحة الاوهام وحياتي فيها خيال الحياة

وتبدأ قصيدة (نشيد الزوايا) ١٧١ في تصوير حالة العراق العامة هذه البداية :

يا ضارب العود مهلا اسمع نشيد الزوايا

وعندما ينفجر العراق في مظاهراته الصاخبة عام ١٩٤٨ لاسقاط معاهدة بورتسموث يكتب الشاعر قصيدة ليس لها رابطة او صلة بذلك الشعر السياسي الخطابي المعهود، وانما يتحدث الشاعر عن (الزورق التائه) ١٧٢ في مياه دجلة، وعن (ملاحين) و (ركاب) و (امواج) و (عواصف) . ولن نجد في طول القصيدة ذات الثلاثة عشر مقطعا لفظة واحدة تمت لمصطلحات السياسة بصلة . ولولا المقدمة النثرية التي وضعها الشاعر بقوله «نظمت عام ١٩٤٨ بمناسبة الارتباك السياسي في العراق وما حدث من زعازع» لما تعرفنا على غرض الشاعر وموضوع القصيدة، وان كانت نهايتها توحى بشيء من ذلك، وكأن الشاعر يخاطب رئيس الوزراء الذي فشل في فرض المعاهدة الجائرة، وفر هاربا الى لندن :

أيا من ترك الزورق للتاريخ والعبره

كطير الماء لا يعرف مأواه ولا وكره

خسرنا النهر والزورق لم نربح سوى حسرته!

(١٦٩) عواطف وعواصف ٩٢ .

(١٧٠) عواطف وعواصف ١٠٥ .

(١٧١) نفسه ١٠٨ .

(١٧٢) نفسه ١٢١ ويلاحظ هنا تاثر الشرقي بأجواء وصور علي محمود طه واستخدام (زورقه) المشهور

ولكن لغرض سياسي .

وفي شيء من هذا الغموض والايحاء تجيء رواية الشاعر لمساة
فلسطين التي صورتها قصيدته (هزة) ١٧٣ التي تبدأ بهذا المطلع :

صور معلومة مجهولة طفن في ليلى فصاحت ألتني
لطمت خدي يد مغلولة أه لو ذات سوار لطمتني

وتستمر مقاطع القصيدة عن لسان (امرأة) منكوبة، تتوالى عليها مشاهد
الأحزان ولوحات الفجيرة والمأساة، حتى يصل الى المقطع السابع، وقد
انتهى حديث (المفجوعة) ليبدأ حديث (الشاعر) فيخطبها قائلاً:

يا فلسطين ويا أرض الجدود انت امجاد وبعث ونشور
حرثنا من عهد عاد وثمود فرع اشجارك منا والجذور
كم حويناك جنودا وينود وسكناك قصورا وقبور
اصبح المبكى لنا لا لليهود دالت الدولة فالعيش غرور

أما صورة الوطن العراقي، وبيئة الشاعر الاولى، النجف، فقد حرص
الشاعر على تصويرها في نبذة ذاتية، وكأن مرآتي الوطن تصيبه بالدهشة
والانبهار أنا بعد أن، ويصبح الوطن ملكه الشخصي. حسبنا هذه الابيات
من قصيدته (وادي النجف) ١٧٤

وطني المفدى أي سر في ثراك الطهر عالق
أمن الثرى هذي الدمى ومن السورى هذي الغرائق؟
ومن التراب، وما التراب، خلقت اوراق الحدايق
مرت بصخرتك القرون سريعة مر الدقائق
ملأى بكل طريفة من كل معجزة وخارق

ولكن السؤال يفرض نفسه مرة أخرى: الى أي مدى كان الشاعر
يتناول هذه الموضوعات العامة في رؤيته الخاصة؟

الواقع أن رصدنا لبعض الملامح الجديدة في رؤية الشاعر من خلال
التأكيد على بعض النماذج، لا يعني ان نغفل الحقيقة الواضحة في ديوانه
التمثلة في احتلال الرؤية الكلاسية جانباً كبيراً منه. فالشاعر لم يستطع ان

(١٧٣) عواطف وعواصف ١١٧ .

(١٧٤) عواطف وعواصف ١٢٠ .

يتخلص منها بعد، وقصائده (عيد الأضحى)، (سياط)، (شرار)، (رمز الحياة)، (جلاء المرأة)، (معاقبة الطاغى)، (محنة الاخلاص)، و (عبرات)، فضلا عن ثمانى قصائد اشار الشاعر الى أنها من أوائل نظمته ١٧٥، لا تختلف كثيرا عن الخطوط العامة التي جاءت عليها قصائد الزهاوي والرصافي، لا ينقصها ذلك القدر الوافر من الوضوح التام والدخول للغرض المباشر ونثرية العبارة وجفاف الحس ونضوب العواصف وتحكم نزعة الخطابية والوعظ. وقد يفاجئنا الشاعر في بداية قصائده، بتجربة خاصة صادقة، والنظر للمؤثر من زاوية خاصة، كالذي ابتدأت به قصيدة (ذكرى السعدون) ١٧٦، والسعدون رئيس وزراء العراق المنتحر، وهو صديق الشاعر في الملمات:

نغر الجرح فأدمى قلبي ودم الامجاد يرثى بالدم
عن فم الجرح وما افصحته سورة حمراء تتلى بقمي
اسهم من كلم تنزعها كبد مرشوقة بالاسهم

وسرعان ما ينتهي دور الذات والرؤية الخاصة، وها هو جوا المناسبة يتحكمه فتركبه تلك النزعة الماثورة في المراثي، واذا بالمعنى يتكرر والصور تنكدس واذا بالنزعة الخطابية ونبرة الوعظ وعمومية الصفات تأخذ طريقها الى نسيجه:

يا عظيما كلما افحصه من نواحيه بدا في اعظم

ثم يخاطب العراقيين: (استغلوا ورم القلب - اسبروا الجرح - انزعوا فتحته - نوهوا عن همة -) ... الخ.

(١٠)

ويحسن بنا ان نتبين آثار هذه الرؤية المزدوجة من جهة، وأثار هذا القدر من تطور الشاعر في تناوله لبعض الموضوعات الجديدة والقديمة من جهة أخرى، لنتعرف على مقدار ما تركته هاتان النزعتان، وتلك الظواهر في اسلوب الشاعر وحرفيته ونسيجه، وأخيرا لنتبين مدى النجاح الذي حققه في التخفيف من حالة التوتر الشديدة الملحوظة ما بين شكل القصيدة ومضمونها.

(١٧٥) نفسه من ٢٢٧ - ٢٢٧ .

(١٧٦) نفسه ٢٠٧ .

وأول ما نحاوله في هذا الصدد التعرف على لغته، ولا سيما الخطوط
 بارزة في قاموسه الشعري. ولقد وجدنا ان رباعيات الشاعر تحمل في
 مفرداتها مفاتيح المجسات اللغوية التي ينطلق منها الشاعر في تشكيل مادته
 اللغوية، في الاستعمالات اللغوية وفي التراكيب وفي تكوين الصور. فما هي
 مفرداته في الرباعيات والتي تنسحب على سائر اجزاء الديوان؟ ولقد وجدنا
 المفردات التالية هي أبرز قاموس الشاعر: البلبل - السجن - نفوس -
 نغمات - صوت - لحن - ذات - روح - الورد - الاطيار - جروح -
 فجر - عيون - هبوب - شروق - افق - غروب - زيت - رمال - اقدام -
 قلب - فردوس - غصن - طائر - رفرقة - نهد - جلنا - أس - ريح -
 عود - انفاس - الغدير - الاوراق - الشفق - قمرية - كنار - التغريد -
 ضلوع - كبد - شراب - البستان - الشادي - كأس - الذبول - شدو -
 الاقفال - حسرة - زفير - عمر - رزق - بياض - مغازل - أسود -
 حنجرة - الطبيعة - القصور - العش - الكواكب - المروج - منهل -
 الصيف - الخريف - الشجر - الشتاء - العاري - مثلوج - ثغر -
 الشقيق - عالم - مصعوق - رواق - هيكل - الوادي - قبة - دار -
 حمامة - الروض - منقار - دمة - الخميل - شبك - افق - الربيع -
 ظلال - الصباح - صدر - قيثارة - نار - الفؤاد - العين - بصر -
 ساحل - القنابل - سجع - جسد - قارب - شرع - حبل - الولادة -
 الموت - الطيب - جوانح - شراك - مفتاح - الدجى - الكرم - الراح -
 خيط - الطريق - السماء - سحب - انيس - الآل - وكر - الندى -
 القضاء - ظل - ضوء - الذئب - مدى - ماء - البقلة - هواء - حديقة -
 نياط - رفيف - غبار - السموم - نسيم - الريف - عقم - البكور -
 الأصيل - الدليل - اللبنة - الزجاج - الغراب - اجراس - القوافل -
 الحشاشة - نور - ريش - طرف - الخوافي - القوادم - النهر - حبة -
 صقر - برعم - النجوم - النعيم - المنديل - الرغوة - مهد - القداح -
 اللحد - حانة - تلة - السنبل - العنقود - العذق - الفحم - اللثالي -
 الماس - الطين - النخلة - الغابة - لوح - غرائز - القطن - الليف -
 الصوف - الفخ - حبل - فأس - حطب - قبلة - الربيع - الازهار -
 الحباب - وقود - النحل - العسل - فطير - خبز - فلك - الطوفان -
 الحشف - الافاعي - الجاذر - عصافير - الوحش - خمر - دخان -
 شعاع - ظمأ - شعطايا - احوال - فيض - الانسان - دم - الميلاد -
 لذة - جماجم.

ولسنا نزعم ان هذا قاموس الشاعر برمته، ولكننا نستطيع ان نقول ان هذه المفردات هي ابرز ما تمثل في رباعياته التي تكاد تحتل نصف ديوانه وليس من خطتنا تحليل قاموس الشاعر وتتبع المفردة في صورها المختلفة، فذلك ما لا يتسع له مجال هذا الفصل، لكننا سنكتفي ببعض الملاحظات.

ان كلمات القاموس تمثل مجسات حسية تشترك جميعها في أنها تمثل (عالم الطبيعة) بكل ابعاده، النبات، الحيوان، الجمار، وليس الانسان واقعا وصفاته الا جزء من هذه الطبيعة. ولعله من الواضح ان الشاعر يستخدم (الثابت) في هذه الطبيعة أكثر من استخدام (المتغير)، ومما يؤكد هذا أنه يفضل استخدام (الأسماء) و (المصادر) أكثر من (الأحوال) لأن الأسماء والمصادر تعطي الجذور الحقيقية لصور الطبيعة القائمة التي يحرص الشاعر على تحديدها وتسمية الأشياء بأسمائها، بينما تكشف الأحوال عن حالات الطبيعة المتغيرة. ويمكننا ان نلاحظ كثرة هذه الأسماء والمصادر في هذه الرباعية:

أيها البلبل المعلق في السجن	سلام من روضك المهجور
لا رواء ولا ابتهاج لروض	ليس فيه انتفاضة للطيور
لي في صوتك المردد	توجيه لوعي ومرشد لشعوري
لحنك الخالد الاصيل الى الفجر	يهني الدنيا بمطلع نور ^{١٧٧}

ومن أهم ما لاحظناه على هذه النماذج من قاموس الشاعر، ان عالم الطبيعة يجتمع بكامل تناقضاته فهناك (الورد) كما أن هناك (الشوك)، وهناك (البلبل) كما أن هناك (الصقر) والمتناقضات كثيرة: (الأرض - السماء)، (النار - الثلج)، (البكور - الاصيل)، (الماس - الطين)، (البحر - الساحل)، (الموت - الولادة)، (القفل - المفتاح)، (البستان - الرمال) ... الخ. ومعنى ذلك أن هذه الطبيعة لا تأخذ خطأ واحدا منسجما، انما تتشكل من مجموعة المتناقضات التي يتمثلها الشاعر فيوجد بينها في أعماقه ورؤيته، وبمعنى ان الشاعر لا يؤمن بانفصال (الثنائيات) في الطبيعة، وانما هو يؤمن بتوحد الطبيعة ذاتها، ويتوحد هو مع الطبيعة الى حد (الحلول) فيها بشكل من الأشكال. وتبدو الظواهر المتناقضة في قاموس الشاعر أكثر من كونها عملية استخدام الطباق القديم، بل أكثر من كونها تداعيات ذهنية عند الانسان العادي حين يتداعى (الأبيض) بتذكر (الاسود) مثلا. فهي بمعنى آخر نتيجة لآثار عملية التخيل الفني ذاتها. وأبرز وسائله في هذا الشأن استخدام اسلوب

(١٧٧) عواطف وعواصف ٣٦ .

(الاضافة) للغوي. من ذلك مثلاً اضافة الالفاظ والمواد الحسية الى الالفاظ التجريدية والمعنوية امثال:

رمال التاريخ – سجن روجي – لغة الروح – قافلة الآمال – رقصه
الحلم – جنون الشتاء – خمر المعاني – مزرعة الخير – حانة اشباح – كامن
وجدي – عصا الارهاب – اوتار روجي – ثوب التطور – مصفاة الزمان –
عفة الطيور.

لكن الشاعر يميل الى اضافة المحسوس للمحسوس اكثر من ميله
لاضافة المجرد للمحسوس، ومن ابرز اضافاته للمحسوس: فجر القمر –
هبوب الفجر – افق الشروق – انتفاضة الطيور – شاعر الورد – حنجرة
البلبل – نار الفؤاد – ابن الارض – قفص السجن – ابن السماء – اجراس
القوافل – حفلة الصباح – عضه القيد – شبك النور – منبر البلبل.

وقد يحدث هذا (التوحد) والتضام بأسلوب لغوي آخر، هو اسلوب
(الوصف) فيصف المعنوي بالحسي، أو العكس، وربما وصف الحسي بالحسي
والتجريدي بالتجريدي أمثال: الارض سجن – جناحك قلبي – جسدي
قارب – الربيع الجديد – كواكب غرقى – الربى حبلى – الغناء الصيفي –
الشجر العاري – عالم مثلوج – قلبي وكر – الواقع المحصل – صقري
مبرقع – دنياي خبز – ميول ضاريات.

أما الملاحظة الأخيرة على قاموس الشاعر فهي ميله الى استخدام اخف
المحسوسات وأقلها مادية، فهو يستخدم لفظ (الظلمة) بدل (العطش) و(لذة)
بدل (شهوة) و(ثغر) بدل (فم) و(لحد) بدل (قبر) و(طيب) بدل (عطر)
و(جوانح) بدل (الاحشاء) و(تلعة) بدل (رابية).

ان أهمية المفردة قد تعطينا الطابع العام لجسات الشاعر واهتماماته في
الاختيار وقد تعطينا جذور الصور، لكن الذي تهمننا دراسته وتحليله هنا
استعمال الشاعر للمفردة في السياق وداخل التركيب، فقاموس الشاعر،
ولاسيما في رباعياته ، ربما يقدم لنا صورة مبالغه، أو حكما غير دقيق عن لغته
وأسلوب استخدامه للمفردات بطريقة ذاتية تفرده عن غيره من الشعراء.
والواقع اننا استطعنا ان نتبين في استخدام الشاعر ثلاثة مستويات متزاملة
تماما، ولم تتعاقب، وانما ظلت ترافق الشاعر حتى سنواته الأخيرة، تكشف
عنها رباعياته وموشحاته وقصائده.

المستوى الأول – الاستخدام التقليدي للغة من حيث الاهتمام بالجزالة

والفخامة والفصاحة والبلاغة. ونجده في قصائده المبكرة ١٧٨ ، كما نجده في قصائد غيرها امثال (قارورة من مدامع) التي يقول منها:

ولم ادر أي الجالبين على الحشى اشد بلاء ناظري ام مسامعي
فهل نافع أني أكم لواحظي بكفي وأحشو مسمعي بالاصب
فهذه التراكيب (أي الجالبين - على الحشى - اشد بلاء - ناظري - مسامعي - اكم لواحظي) ليست سوى لغة عباسية تمتلئ بها دواوين الشعراء العباسيين كما تذكرنا قصيدة (صوت الكوفة) ١٧٩ بلغة الشعر الجاهلي ومطلعها:

لكوفة الجند وهي المنبر العالي صوت يردده تاريخنا الغني
وفي مثل هذه اللغة التقليدية جاءت قصائده (احلام الحضر)، (تحية بابل (على ضفاف الغراف)، (وادي السلام)، (دمشق)، (مكوى العتب)، (الدمع) وقد يتفاحش الشرقي ويتقعر باحثا عن الجزل، والغريب، والحوشي كقوله
انفت على الغراف فهي مدلة لكنها ببساطة الاحقاف
الفارشات ببساطة وجلالة هذي القصور وغيرهن اثاف^{١٨٠}
وقد تبدو (الاثافي) مفهومة لما رسخ في ذهن القارئ الحديث من صور الشعر الجاهلي والفاظه لكن (الاحقاف) تظل غريبة غير مأنوسة. ومثلها كلمة (البشام) في قوله:

والرياحين التي انبتها سفحك الزاهي تولت والبشام^{١٨١}

ومثلها (رديع) ١٨٢ و(الوسوق) ١٨٣ و(الخريت) ١٨٤ لكن هذه المادة اللغوية الغريبة وغير المأنوسة قليلة في ديوان الشاعر.

المستوى الثاني - وهو ما يشكل ظاهرة غريبة حقا. تلك الظاهرة التي تتمثل في استخدام الشرقي مصطلح العامة العراقية واستعمالاتها لتراكيب الالفاظ. من ذلك قوله:

(١٧٨) امثال (عجز وقدره) ٢٢٧ و(في الانتحار) ٢٢٩ و(طيور الخريف) ٢٣٥ .

(١٧٩) عواطف وعواصف ١٤١ .

(١٨٠) نفسه ١٣٧

(١٨١) الديوان ١٣٣ .

(١٨٢) الديوان ١٤٦ .

(١٨٣) الديوان ١٧٤ .

(١٨٤) الديوان ٨٢ .

ورثبت. في الجراب دهرًا وولت فورثنا جرابها المنفوخا^{١٨٥}
ومصطلح (الجراب المنفوخ) من اصطلاحات عامة العراق، يقال كناية عن
صاحب المظهر الكاذب، ويقال (فش الجراب)، وقد استعمله الشرقي أيضا
فقال:

فشك الله من جراب نفخناه فلم نستفد بنفخ الجراب^{١٨٦}
والبيت كله مما تتداوله العامة في العراق ومثله:

أكلا نفسه ويعلس باللقاء أذني تلميذه المتخوم^{١٨٧}

والتعبير (يعلس بالشيء) عامي عراقي، يقال لمن يسحق الشيء بأسنانه ويمضغه
بترو. وتقول العامة (الحبل على الجرار) كناية عن استمرار الحدث، فيقول
الشرقي:

الحبل ذاك الحبل والجرار ذاك الجرار^{١٨٨}

والأمثلة كثيرة مما تشكل ظاهرة واضحة في ديوان الشاعر^{١٨٩}. ولا يقتصر
الأمر على بيت هناك وبيت هنا، إنما تكاد قصائد بكاملها تجيء مكتظة بهذه
المصطلحات والاستعمالات العامية أمثال قصائده (عيد الاضحى) ^{١٩٠}
(السياط) ^{١٩١} و(قلب الفقير) ^{١٩٢} فكيف نغل هذه الظاهرة في شعر الشرقي،
لا سيما وأنه كان قد تعلم في تلك الحلقات اللغوية القديمة في مدينة تعنى
بأساليب اللغة. الفخمة، والتركيب الجزل والجمل البليغة، ثم نال الاجازات
العلمية في مجموعة من هذه العلوم القديمة وكان بين زملائه من المبرزين ^{١٩٣} ؟
الواقع ان الشرقي لا يتحرج من استخدام هذه المصطلحات والتراكيب
العامة والمبتذلة في شعره، بل هو يتعمدها تعمدًا، وكأنه حين يضرب
بمواصفات اللغة القديمة من فصاحة وجزالة وفخامة وقوة أسر وغريب وحوشي،
أنما هو يعبر عن وجهة نظريحرص على تطبيقها وتوضيحها في مقدمة ديوانه اذ

(١٨٥) الديوان ١٠

(١٨٦) الديوان ٧٩ .

(١٨٧) الديوان ٣٢ .

(١٨٨) الديوان ٧٢ .

(١٨٩) انظر بشأن الظاهرة ديوان الشاعر ص ١٥ ، ٢٣ ، ٨٤ ، ٩٣ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٥٧ ، ٦٨ ، ١٤٨ .

(١٩٠) الديوان ١٦٠ .

(١٩١) الديوان ١٦٩ .

(١٩٢) الديوان ١٨٧ .

(١٩٣) شعراء الغري - علي الخاقاني ج ٧ ص ٣ .

يقول «... احاول الزحزحة عن الاتجاه القديم فأخرج عن الأدب المدرسي حتى لا يكون ما انظم وقفا على طائفة خاصة اعتادت أن تجعل معاجم اللغة إلى جنب الدواوين» ١٩٤ والسبب عنده ان ادب هؤلاء التقليديين «كان أدب ديباجة، الصياغة فيه اكثر من الشاعرية، فقصائدهم وضعت في قوارير من الفاظ تفوقها في الجزالة» ١٩٥ فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشرقي كان يعتقد ان مصدر الهامه هو (المجموع لا الفرد) ١٩٦ أمكننا ان نتبين هدف الشاعر ومحاولاته الوصول بشعره، ولاسيما برباعياته المركزة إلى أكبر قدر من الناس، بل لعله اراد لشعره من خلال تلك الاستعمالات أن يلمس اوسع الاوساط الشعبية. وإذا كنا نجد أن هذه الظاهرة تستحق الاشارة والتسجيل، فليس لانها قريبة من دعوة ورد زورث المعروفة في أن تكون اللغة اللائمة للشعر مأخوذة من احاديث الناس الطبيعية تحت تأثير المشاعر الطبيعية ١٩٧، فتلك قضية مختلفة تماما وليس لها علاقة باستعمال المصطلح العامي، وانما تستحق التسجيل لانها اشارة تاريخية تعني أن الشاعر العراقي ابتداء يصرف النظر عن الموقف اللغوي التقليدي باحثاً عن موقف جديد وعلاقات لغوية جديدة.

ولكنه يشكو كغيره من شعراء الفترة ازمة تطوير اللغة العربية وقد مرت عليها سبعة قرون مظلمة لم تشهد ساحتها فنا عظيما أو فكرا ذا اصالة وحيوية، ولا تجارب مهمة في حقول التوليد والاضافة والتجديد. ومن هنا لا يجد الشرقي وأمثاله سوى تراكيب العامة ومصطلحهم، بعد أن رفضوا مواصفات القاموس القديم.

ولا شك ان الشرقي قد بسط القضية، قضية استخدام المأثورات الشعبية ولغة العامة، تبسيطا مَخْلا. ولعل أول ما يشترط في استخدام هذه المأثورات أن تكون في درجة من الحرارة العاطفية التي تشدها إلى نسيج الشعر فضلا عن دور الشاعر البارع المقتدر الذي يتمكن من استخدامها بنجاح كبير. انه المقتدر الوحيد — والشرقي ليس من هذا النموذج — باستعماله الخاص ان يدخل أية لفظة في نسيجه ليرفع منها ويفجر طاقاتها، سواء أكانت عامية أم غير عامية، ومن تحصيل الحاصل ان يشترط في التعامل مع المأثورات الشعبية بعده عن النثرية والتقريبية أو الجفاف العقلي، وهو ما نراه متوافراً في استعمالات الشاعر الشرقي. بينما يستخدمها الشاعر المقتدر الاصيل

(١٩٤) عواطف وعواصف — المقدمة ٤ — ٥ .

(١٩٥) عواطف وعواصف ص ٤ .

(١٩٦) المصدر نفسه ص ٦ .

(١٩٧) النظرية الرومانتيكية في الشعر : سيرة ادبية لكلوردج — ترجمة عبد الحكيم حسان . دار المعارف

بمصر ١٩٧١ ص ٢٧٠ — ٢٧١ .

يحبها دفقة حارة من عواطفه، يجيء بها في موضع دقيق من التجربة كلها
تجيء ملتحمة مع النسيج العام.

وحسبنا الإشارة الى النجاح الباهر الذي حققه الشاعر بدر شاكر
سياب في هذا الشأن، وبخاصة في قصيدته الرائعة (المومس العمياء) اذ
ستخدم مطلع أغنية شعبية عراقية مشهورة أجمل استخدام بحيث جاءت
جزءاً من الحوار الداخلي الذي كان يصطرع في اعماق هذه المرأة البائسة^{١٩٨}.

أما المستوى الثالث - فيتمثل في هذه البساطة التي نجدها تشيع في لغة
الشاعر، وقلما يبحث عن المفردة الفخمة ذات المواصفات المعينة، انما هو
معني بأحاسيسه، وبالألفاظ التي تنقل تلك الاحاسيس، دون أن تكون عائناً
بغرابتها أو جزالتها ودلالاتها القديمة، عائناً لهذا الاداء النفسي المطلوب، أو
حجر عثرة في سبيل وصولها سريعاً لمتلقيها، وسنكتفي بهذا المثال:

انت ذكرتني الحنين فجالت مغريات وحام طيف مثير
هكذا انفس الحيارى تغني هكذا يحمل العذاب الضمير
ليس قلبي من الطيور ولكن راعه ما رأى فكاد يطير^{١٩٩}

لكن عناية الشاعر تبدو احياناً واضحة في اختياره لفظة ذات دلالة موحية تلقي
بظلالها على البيت كله كقوله:

وصبايا الفن في صهوته أغربت في خيلاء الموكب^{٢٠٠}

فقد أحدثت كلمة (خيلاء) تأثيرها بحيث اختصرت مجموعة الفاظ قد لا
تغني عنها. ولعل تأثيرها يجيء من توسيع صورة الموكب باضفاء هذه الصفة
المعنوية عليه بتغيير سياقها المألوف في الاستعمال، اذ يوصف بها الانسان
عادة. فاذا بالقارئ يعيد النظر في البيت من جديد وقد اثاره هذا السياق
الجديد. ومن اختيارات الشاعر الموفقة:

سكت النهر موحشاً لا خير الماء فيه ولا رفيف الشراع^{٢٠١}

(١٩٨) (الأغنية هي (سليمة يا سليمة) انظر ديوانه (انشودة المطر) الطبعة الاولى - بيروت دار مجلة
شعر ١٩٦٠ ص ٩٣ . وبشأن تتبع هذه الظاهرة الفنية الناجحة عند السياح انظر قصيدته (هرم المغني)
من ديوان (منزل الاقنان) - ديوان بدر شاكر السياب ، المجموعة الكاملة - دار العودة بيروت ١٩٧١ ص
٣٠٧ ، وانظر قصيدة (شناسيل ابنة الجلي) في ديوانه (شناسيل ابنة الجلي) ص ٥ - ١٠ . وانظر
قصيدة (عرس في القرية) انشودة المطر ٣٧ .
(١٩٩) عواطف وعواصف ٣٩ .

(٢٠٠) نفسه ١٣٥

(٢٠١) نفسه ١٥١

وقد اثرت كلمة (موحشا) جو البيت كله، وكأنها كانت السبب في انقطاع
الخير وتوقف رفيف الشارع، وكأن هذه (الوحشة) قد هيمنت على المنظر
السكن تماما. ومن ذلك أيضا قوله:

تنفس القداح صباحا مخبرا عن ليلة فاشم روائح الخبر^{٢٠٢}

ولفظه (تنفس) قد تركت شيئا من الحركة في صور البيت كله، وكأن
القارئ يتابع تنفس القداح صباحا وما يمكن ان يتبعه بعد ذلك. ونكتفي بهذه
الامثلة، لان ظاهرة اختيار اللفظة الموحية ليست شائعة في قصيدة الشاعر، بل
هي تجيء نادرة. وحسبنا وجودها كمؤشر لبدايات اهتمام الشاعر العراقي
وعنايته باللفظة ذات الدلالة والايحاء.

ومما يناقض هذه الظاهرة، بروز ظاهرة واسعة الانتشار في نسيج
الشاعر تمثل الجانب السلبي في التركيب اللغوي. ونعني بها تطرف الشاعر في
سهولة الالفاظ واهمال العناية باختيار المفردة حد استعمال المبتذل من اللفظ
والكلام العادي مما اضفى جوا من النثرية والتقريرية والبرود افقد النسيج
طاقاته وفاعليته. ومما زاد الأمر ترديا ان الشاعر لم يكتف بالفاظ السياسة
والمجتمع وماديات الحضارة والفكر والثقافة والنظريات التي حفلت بها
قصيدة الشاعر العربي ما بين الحربين، وانما اضاف اليها ألفاظا محنطة
فقدت اشعاعاتها منذ قرون عديدة، كالألفاظ الفلسفة والمنطق وعلم الكلام مما
تعلمه في صباه في حلقات الدرس الديني، دخلت قصيدته دون استخدام شعري
يقلل من جمودها ويكسر أطرها الثابتة، كقوله:

دليل	العالم	الثاني	خيال	العالم	الأول
تباطأ	في	تكاملا	وفي	ايجادنا	استعجل ^{٢٠٣}

ومن هذا الصنف قوله:

يقولون بالبرهان آمن معشر	وما نفع ايمان يجيء ببرهان
فما انا فيما يدرك العقل مؤمن	ولكنما من فوق عقل ايماني
ولما قضى الوجدان بالدين للورى	طرح دليلى واكتفيت بوجداني ^{٢٠٤}

وأخر الظواهر التي سنشير اليها في لغة الشاعر، والتي لها دلالة معينة، ترادف

(٢٠٢) نفسه ١٢٨ .

(٢٠٣) عواطف وعواصف ٤٥ .

(٢٠٤) نفسه ٨٦ .

المعاني وتقاربها. من ذلك قوله:

سرى وهنا بنا الزورق لم يجنح ولا مالا
تهادى الزورق المشحو ن احلاما وأمالا
بها يرقص فوق النهر مزهوا ومختالا^{٢٠٥} ،^٥

فليس هناك فرق كبير من قوله (لم يجنح - ولا مالا) وفي قوله (احلاما - وأمالا) وفي قوله (مزهوا ومختالا). ولقد سبق أن وقفنا عند هذه الظاهرة في دراسة شعر الجواهري، ولكن الذي يهمني الآن دلالتها في نزعة الشاعر. أما أنها تكشف عن ضعف في قدرات الشاعر وبخاصة حين يستخدمها في القوافي فذلك امر مؤكد لأن القافية - كما نرى - فح الشاعر المنصوب وعذابه الدائم. ولكننا نضيف الى ذلك، أنها بقية من آثار الشاعر التقليدي. إذ تبرز بين الفينة والفينة اهداف الشاعر القديم في حرصه على الشرح والتوضيح والافاضة. بل وأكثر من ذلك، فقد يحلوه ان يدلل على المهارة والصنعة باقتداره على ايراد مجموعة ألفاظ مترادف معانيها وتتقارب. والا فما الفرق بين (ينقذ) و(ينجي)

في بيت الشرقي هذا:

فلا ينقذه حبل ولا مجذافه ينجي^{٢٠٦}
هل تحكمت القافية فكشفت عن ضعفه أم ارتد الى موقف الشاعر الشارح
المفصل؟ وأي خلاف بين (الاحلام) و(الرؤى) في قوله:

اي احلام جسام ورؤى لبني بابل جلوها ابتسام^{٢٠٧}
أو بين (هدموا - خربوا)^{٢٠٨} و (تخلى - تعاف)^{٢٠٩}، (المجاذيب -
المجانين)^{٢١٠}.

(١١)

ويمكننا بعد استعراضنا للملامح البارزة في قاموس الشاعر، واعادة
النظر اليه من جديد في ضوء المستويات اللغوية الثلاثة التي تترافق في القصيدة

(٢٠٥) نفسه ١٢١ .

(٢٠٦) عواطف وعواصف ١٢٢ .

(٢٠٧) نفسه ١٣٢ .

(٢٠٨) - نفسه ٩٤ .

(٢٠٩) نفسه ٩٧ .

(٢١٠) نفسه ١١٤ .

بظواهرها السلبية والايجابية ان نتبين الخطوط البارزة في خيال الشرقي وصوره.

وأول ما يلاحظ في صوره، هذه الحسية البارزة في انتقاء جذور الصورة. أو الكلمات الصلبة التي انتقاها، كما مر بنا، من (الأسماء) و (المصادر). ومن المعروف ان استخدام (الصور الحسية) و (تحديدتها) وتسمية (الاشياء بأسمائها) بدل الكناية عنها من ابرز السمات الجديدة التي ادخلها الرومانسيون الاوربيون في مواصفات الصورة، مما جعل مفرداتهم اغنى واقرب الى المحسوس واثارة المشاعر، وألصق بحواس الانسان المختلفة من اصوات واللوان، وأكثر احياء بمعانيها^{٢١١}.

وليس معنى ذلك انهم لم يشخصوا المعنوي من الألفاظ، بل فعلوا ذلك حين تعاملوا مع محورهم الاساسي، الطبيعة. فقد شخصوها بدقة ومنحوها كل مظاهر الانسان وسماته وعواطفه وجعلوها - على حد تعبير كولردج - «موازية للحياة الانسانية في العواطف والمبادئ والاخلاق والسلوك»^{٢١٢}، مشروطا ان يكون الشاعر «قد لحم حياته الخاصة وعواطفه وغفلها بموضوعات الحس التي هي اشياء ثابتة وميتة في الاساس... ولا تنسخ الموضوعات باخلاص من الطبيعة وانما تحول اليها حياة بشرية فكرية من روح الشاعر نفسه.. التي تقذف بوجودها خلال الأرض والبحر والهواء»^{٢١٣}.

ولا نظن ان الشاعر العربي والعراقي بخاصة، في هذه الفترة، قد استطاع أن يهضم هذه الفكرة و«يقذف بروحه خلال الأرض والبحر والهواء»، وقد يرتفع التشخيص احيانا عن الطريقة الآلية فيكسب الصورة جمالا واثارة، كقول الشرقي:

تربة تنبت النبوغ ونهر دفع المجد في سواقي تجري^{٢١٤}
أو كقوله:

واذا الأرض مرقص للاماني البيض تختال في غلائل خضر^{٢١٥}
ولكن اين هي روح الشاعر الملتحمة؟

(٢١١) الرومانتيكية - محمد غنيمي هلال ١٨٩ .

(٢١٢) Abrams, The mirror and the lamp, P. 294.

(٢١٣) ibid. P. 292.

(٢١٤) عواطف وعواصف ١٧٧ .

(٢١٥) نفسه ١٧٧ .

والأهم من ذلك ان نتساءل: هل التشخيص سمة جديدة استحدثها الشاعر الرومانسي وحده؟ الواقع انها سمة كلاسية اساسا مع الفارق الكبير في استخدامها عند الشاعر الرومانسي. فنحن نجد الشاعر العربي القديم معني بأسلوب تشخيص المعنوي عناية شديدة، فهذا ابو صخر الهذلي يحدثنا عن الدهر في ابياته المشهورة:

عجبت لسعي الدهر بيني وبينها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر
فيا هجر ليلي قد بلغت بي المدى وزدت علي ما لم يكن يبلغ الهجر

وهذا البحرني يضيفي سمات مادية، ويخلع على (الهوى) صفات بشرية:
أيام عود الدهر اخضر والهوى ترب لبيض ظبائها الاتراب
وأبوتام ذو شهرة في استخدام هذا الاسلوب، باضفائه الصفات الحسية على المجردات، وخلع الصفات البشرية على الجامد، وحسبنا الاشارة الى بيتيه المشهورين:

ان يكد مطرف الاخاء فاننا نغدو ونسري في اخاء خالد
او يختلف ماء الوصال فمأؤنا عذب تحدر من غمام واحد

فالمجردات (الدهر) و(الهجر) و(الهوى) و(الاخاء) و(الوصال) قد اكتسبت صفات حسية أو شخصت تشخيصا انسانيا، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان هذه السمة هي أبرز سمات الصورة في الشعر العربي القديم، بل في الشعر الكلاسي عموما. فلقد كان الشاعر الأودبي قبل ورد زورث وكولردج يستخدم هذا الاسلوب المسمى آنذاك بمصطلح (**Personification**)، ومعناه اضافة الصفات البشرية على المفاهيم التجريدية. وقد وصفه ورد زورث بانه استخدام ميكانيكي، مما أحال شعر القرن الثامن عشر وما قبله الى «جنون مبيت للشعر الزائف، أو هستريا مخيفة للضعف» كما وصفه كولردج^{٢١٦}. وإذا كان ورد زورث قد استثنى بعض الاساليب ذات الشكل الميكانيكي في الشعر المتداول **Valid poetry** ، باعتبارها قوانين تحكم حالة الشاعر^{٢١٧}، فان كولردج قد رفض ذلك واصفا هذا الشعر بأنه زائف، في قوله حين رد على ورد زورث «... كم سيبدو سخيفا وقليل الحكمة استخدام شكل بواسطة شخص، تحت تأثير عاطفة عالية مثل تشخيص كائن تجريدي»^{٢١٨}.

The Mirror and the lamp, P. 291. (٢١٦)

ibid, P. 291. (٢١٧)

ibid, P. 291. (٢١٨)

وهكذا رفض كولردج أسلوب تشخيص المجردات، إلا أن أكثر ما ازعج الاثنين - كولردج - وورد زورث - ذلك الاستعمال السطحي للنوع الثاني من أنواع التشخيص الذي عرف منذ أيام رسكن *Ruskin* باسم *Pathetic Fallacy* وهو اضعاف الصفات البشرية ليس على المجردات، وإنما على التفاصيل، والجزئيات المادية للكون الطبيعي بارجاء الحياة والعاطفة والفراسة لها^{٢١٩}. ومن هنا جاء موقف الرومانسيين من استخدام هذه الأساليب والتفريق بينها حادا ودقيقا، لأنه موقف نابع من خلفية فلسفية تجمع الاهتمام المشترك لفلسفة الطبيعة والفن معا منذ مطلع القرن التاسع عشر، وهي جزء أساسي لمحاولة تنشيط الكون الميكانيكي والمادي الذي نشأ من فلسفات ديكارت وهوبز. لقد كان هذا الموقف عند الشاعر الرومانسي جزءا من عملية السيطرة على احساس الغربة عند الانسان أمام العالم بواسطة لحم الانقسام بين الموضوع والدافع^{٢٢٠}.

وتكفي الإشارة - في توضيح الموقف - الى نظرة وردزورث الدينية للطبيعة، فقد أعطاه حياة اخلاقية ومشاعر لكل شكل من أشكالها (الصخور، الفاكهة، الزهور...)، لذا فقد انتهى موضوع تشخيص المجردات ان بدا ذنباً لا يغتفر عند الشاعر الذي يستخدمه استخداما بلاغيا، حتى لنجد مصطلحا جديدا مفضلا لديهم يدل على ما يقصدونه وهو *Protopoecia* الذي اشار اليه جوزف وارتن باعتباره «نتاج القوة الابداعية للخيال الدافق والحيوي والذي بواسطته تعطى الحياة والحركة للأشياء المادية»^{٢٢١}.

وحسبنا هذه الإشارة للقول ان استخدام الشاعر الحديث لأسلوب التشخيص لا يعني انه نابع من رؤية رومانسية تستند الى خلفية فلسفية، وإنما هو امتداد للاستعمال الكلاسي في التشخيص واقامة العلاقات بين المحسوس والمجرد.

ومن سمات الصورة البارزة في شعر الشرقي وضوحها ويعدها عن التعقيد والتشباك ولعل اهتمام الشاعر باقامة العلاقات ما بين المادي والمعنوي قد قلل من فاعلية الصور ذات الخيال البصري في كثير من شعره. فالشاعر العراقي، وربما شعراء ما بين الحربين قلما استطاعوا تخليص صوره من

(٢١٩) Ibid, P. 291.

(٢٢٠) Ibid, P. 65.

(٢٢١) Ibid, P. 292.

هذه العلاقات التقليدية ما بين الحسي والمعنوي. ولعل صورة الشرقي في أحسن نماذجها تفتقد التراكم والشرح والتكديس، بحيث يمكننا القول ان الشاعر يقدم مكونات الصورة متناثرة تاركا عملية ربطها وتجميعها لذهن القارئ وحسن تخيله ومشاركته:

جسدي قارب وقلبي شراع وحياتي حبل وعقلي نوتي^{٢٢٢}

لقد تجمعت في هذا البيت مجموعة من وحدات الصور الصغيرة لتكون لوحة (الشاعر - السفينة) ومن الواضح ان الشاعر لم يستخدم اية اداة من ادوات التشبيه الظاهرة، لكنه حين يستخدمها فلكي لا يزداد تناثر الصور وتفككها، كالذي نلاحظه في قوله:

يا شموعا في رياض اشعلتهن الشقائق
ورق الورد نثار لزفاف في الحدائق
كم جناح مثل قلبي كبزوغ الفجر خافق^{٢٢٣}

والملاحظ في الابيات ان الشاعر اعتمد المكونات الحسية التالية (شموع - رياض - شقائق - ورق الورد - حدائق - جناح - قلب) والرباط الذي يمكن أن يكون قد شد بين هذه المكونات ليس هو التشبيه، وانما هو لون الحمرة الذي منحته الكلمتان (الشقائق - الورد) بينما قامت لفظتا (الشموع - الفجر) بلمسات الضوء. فهل اراد الشاعر ان يقول: بأن اشتعال الورد في الحدائق لاقامة حفل زفاف الطبيعة هو من أجل خفقان جناح الشاعر؟

وليس الجواب هو الهام، وانما هذه الفكرة الموسعة التي يحاول الشاعر تكثيفها بصورة صغيرة متناثرة اشبه بالشظايا، لتترك قارئها يحاول ربطها واستخدام خياله وتصوره لاقامة العلاقات بينها. وسنكتفي بالمثل التالي لتوضيح هذه الظاهرة. يقول الشاعر، وقد نلمس آثار الخيام في تأمل صور الوجود وحركة الدهر:

البرايا قوافل للفناء في طريق الرجاء تطوي المراحل
لو صعدنا الى اعالي السماء لسمعنا اجراس تلك القوافل
موكب سائر حمولته الموتى وليس المحمول غير الحامل^{٢٢٤}

(٢٢٢) عواطف وعواصف ٥٥ .

(٢٢٣) المصدر نفسه ٢١٥ .

(٢٢٤) المصدر نفسه ٣٢ .

وبغض النظر عن (المحمول والحامل) التي قد تسرب الى ذهن المتلقي شيئاً من آثار علم المنطق، فإن الشاعر اراد ان يرسم هذه اللوحة ليكشف معنى كبير وحالة من حالات التأمل. فاستخدم هذه الصور الجزئية (قوافل الفناء - طريق الرجاء - تطوي المراحل - موكب حمولته الموتى) ولقد قامت لفظة (الفناء ذات الايحاء الخفي يربط هذه الجزئيات بما فيها من تداخل بين الحسي والمعنوي محدثة احساسا غير محدود في ذهن المتلقي، وان كانت فكرة (الموت تحوم حول هذه الصور وتشدها شداً.

وفي صور الشرقي نلاحظ آثار (الضوء) و (اللون)، وأسلوبه في استخدام الضوء اسلوب تقليدي ابرز ما فيه عنايته باستعمال ألفاظ محددة تقتزن صورها عادة بالضوء في ذهن القارئ مثل (الشعلة - الليل - الفجر - الاصيل - الصباح - الكواكب) ونعني بالاسلوب التقليدي استخدام مكونات الالوان وليست الالوان ذاتها بحيث تخف حدة سماتها البصرية ومن ثم تبقى نسبها (ولا سيما الاسود والابيض) ثابتة في ذهن المتلقي دون ان تتحدد في درجات متفاوتة مما يضطر الشاعر الى تحريك الصورة بألفاظ أخرى كالأفعال أو الصفات كالذي جاءت عليه صورة امرئ القيس المعروفة:

وليل كموج البحر ارخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقد اوحى (الليل) بالسواد، لكن الشاعر اراد أن يضيف درجة لهذا اللون مما اضطره الى استخدام (سدوله)، وهذا ابن الرومي يستخدم مكونات الأبيض والاسود في حديثه عن النساء الجميلات، وجوههن وشعورهن:

يا حسن ليل واصباح جمعتهما والليل ملق على الآفاق اكنافا
غر تجلن اسدافا مرجلة على وجوه وضاء جبن اسدافا^{٢٢٥}

واذا كان امرؤ القيس قد اثار شيئاً في تحريك نسبة السواد بالفعل (ارخى)، ومثله فعل ابن الرومي باستخدام الافعال (تجلن - جبن) وباسم الفاعل (ملق) واسم المفعول (مرجلة) فإن نسبة الضوء ثابتة في صور الشرقي مما يجعلها تشكو الجمود وقلة الاثارة كقوله:

ودجلة قابلها بدر السما في ليلة كل نواحيها غر^{٢٢٦}

وقد يستخدم الشاعر فعلاً لاهداث الحركة وتخليص الصورة من حالة الجمود

(٢٢٥) ديوان ابن الرومي : اختيار وتصنيف كامل كيلاني ٢١٠ .

(٢٢٦) عواطف وعواصف ١٢٨ .

والثبات لكنه سرعان ما يعود الى التشبيه المحدد لخطوط الضوء، كالذى نجده في هذا البيت:

شعشع الليل اهل لبنان فانظر هل ترى غير كومة من لسالي^{٢٢٧}
ولعل أفضل ما استخدم الضوء في قصيدته (شمعة العرس)، اذ جاءت
الشمعة تحمل احياءات ضوئية يوزعها الشاعر في جو العرس الاسود:

شمعة العرس ما اجدت التآسي انت مشبوبة ويطفأ عرسي
انت مثلي مشعولة انقلب لكن من سنالك المشؤوم ظلمة نفسي
فوجئت بالبكا ومذ جمد الدمع تباكين باحورار ولعس

اما اللون فأكثر ما يستخدمه الشاعر ايضا في مكوناته، ولاسيما
حسيات الطبيعة كالورد (الشقيق - البنفسج - السوسن - الآس -
الاقحوان - الجوري - النرجس).

وكالاحجار الكريمة (العقيق - اللؤلؤ - الجواهر - الدر).

على أن الشاعر قلما استطاع أن ينقذ الصورة من الجمود في استخدام
الالوان، على الرغم من ادخاله عناصر الفعل، والمضارع خاصة. لكن الصورة،
والنسيج عامة، يظلان يشكوان الجمود والثبات بسبب غياب الزخم العاطفي
الذي يشد الأجزاء ويمنحها حياة وحيوية. من ذلك قوله:

أترى الافق قبة من عقيق شفق الشمس فوقها يتوهج
فوق واد منور بالشقيق مالت الشمس نحوه فتموج
نثر الصحب قارعات الطريق اقحوانا وسوسنا وبنفسج^{٢٢٨}

لقد حشد الشاعر في هذه الابيات الثلاثة مجموعة من الالفاظ الدالة على اللون
الأحمر (عقيق - شفق - الشمس - الشقيق - الاقحوان) ثم مالبث ان ادخل
لونين آخرين هما السوسن (الأبيض) والبنفسج من أجل التخفيف من هذه
الحمرة الشديدة. وحين نتأمل هذه اللوحة بكاملها متسائلين عن سبب جمودها
بالرغم من محاولة الشاعر ادخال الفاظ الحركة والظلال (يتوهج - مالت -
فتموج - نثر). ولعل السبب الحقيقي يكمن في أن الالوان موزعة خارج اعماق
الشاعر وعاطفته الواهنة. ولعل ما يؤكد رأينا، ان عاطفة الشاعر حين ترتفع

٢٢٧ (المصدر نفسه ١٤٢ .

٢٢٨ (المصدر نفسه ١٢٥ .

وتنفذ خلال الألوان، فانها تخلص النسيج من كثير من الجمود والثبات.
كأبياته التي وصف بها شهداء الثورة، وقد وزع لون (الحمرة) في قوله:

الورد ألوان فقل لرياضنا لا تنبتني الا بأحمر قان
ذكرى الشباب وهل يجدد ذكرهم للروض غير شقائق النعمان
رقدوا وأعلام البلاد تلفهم كالورد في الاكمام لا الاكفان^{٢٢٩}

اصطبغ البيتان الاول والثاني بلون الحمرة، ثم جاء البيت الثالث ليخفف من كثافتها بألوان العلم الاربعة التي ادخلها الشاعر (الاخضر - الابيض - الاحمر - الاسود) فاذا بالورد الذي جاء في البيت الأول عاماً ينقصه التحديد (الورد ألوان) عاد في نهاية اللوحة مخصصاً محدداً وقد اكتسب معنى جديداً في قوله (كالورد في الاكمام لا الاكفان) فاذا بالثائر الشهيد الملفوف بخضرة العلم، ينبىء بالبعث مرة أخرى مع الربيع الجديد والوانه.

واذا كانت كل هذه المواصفات في صورة الشاعر، تنتمي الى سمات الصورة الكلاسية في خطها العام، فان الاشارة السريعة الى بعض الاختلافات جديرة بالتسجيل، كتلك الظاهرة التي تحدثنا عنها في تحديد مواصفات الرؤية عند الشاعر. ونعني بها ظاهرة (الايماء) القريب من الرمز حين يعتمد الشاعر الى بعض الشخصيات في الطبيعة كالبلبل والورد والروض، فيجعلها محورا يستقطب حوله الصور والمشاعر والافكار. ولا نعني بهذه الاشارة ان الشرقي يستخدم الرمز بمعناه الحديث، الا أنه يستخدمه بأكثر من مفهوم الكناية والاستعارة التقليديين اللذين استخدمهما الزهاوي في رباعياته عندما استعار (للعراق) اسم (ليلي)، وكنى عن (الاحتلال) بـ (الزوج) الذي تزوجها عنوة^{٢٣٠}.

ولقد اشار الشرقي الى هذه الظاهرة في شعره موضحا اجتماع المفهومين، القديم والجديد لقضية الرمز مما يتفق مع موقفه ورؤيته للشعر والفن حيث تترافق النزعتان الكلاسية والرومانسية وتتلازمان «اما ما يشبه الرمزية التي جاءت في نواحي الديوان، فقد رغبت ان تكون في الاتجاه الذي اريده، لانها اقرب تعبير عما في النفس من الكبت، ولانها الصورة الكاملة للحس الباطني الذي اُحس به، فهي التأدية المستطاعة في عصر لم يمارس حرية الكلام تماما ولم يتعود الصراحة في الرأي»^{٢٣١}، وهكذا جمع الشاعر بين الحاجة النفسية وعلاقتها بالتعبير الفني الى جانب الكناية التقليدية للتعبير عن

(٢٢٩) المصدر نفسه ٢٢٦ .

(٢٣٠) انظر رباعيات الزهاوي ص ٢٦ - ٢٧ ، وانظر ردود مهدي البصير عليه بالشعر مستعملا عين

الكنايات - ديوان البركان . بغداد ١٩٦٠ ص ٧٥ - ٧٦ .

(٢٣١) عواطف وعواصف - المقدمة ص ٥ .

تقية سياسية أو رأي صريح ، وهو أمر يتمشى تماما مع خط الشاعر الفني وتقلبه بين الجديد والقديم .
ومن الصعوبة العسيرة عزل الظاهرة الفنية وفرزها عن أساليب الصنعة والتقليد بحيث يبدو المؤشر واضحا في تحديد متى تبدأ هذه ومتى تنتهي واين هو التعبير عن (احساس الباطن) واين هي الكناية التقليدية في ديوان شاعر كالشرقي كانت معظم ثقافته ومكوناته النفسية مجاصرة باطار القديم ومشاكله . الا أن الإشارة تكفي لمحاولة الشاعر استخدام صور مكثفة ومحاور محددة يخفي وراءها معاني كثيرة ، وهي سمة تطور في الفن وحسنة تضاف الى صف الشاعر ، لاسيما حين ينجح - في بعض الاحيان - في استخدام حقائق موضوعية كما في (الزورق ، والبلبل ، والمرأة - فلسطين) لا لتقابل حقائق موضوعية أخرى ، والا كانت تشبيهات عادية ، أو استعارة مألوفة ، وانما يقابلها بمجموعة من المشاعر والاحاسيس والصور والقيم المعنوية المطلقة بحيث تبدو العملية نوعا من التركيز في العمل الشعري ومضات خاطفة تلخص كثيرا من المعاني وتجنب العمل الفني - في أحسن الأحوال - النثرية والتقرير والمباشرة والشرح والتكرار - وهي في مصطلح الفن - تعبير عن دقة الانفعالات المرهفة التي يصعب ربطها بالعمليات الحسية التي تصاحبها بحيث لا يتمثلها الا الخيال ، من خلال بناء الرمز أو التشخيص ٢٣٢ .

ولا نعني ان الشرقي وشعراء جيله قد فهموا هذا الاتجاه المتقدم في فهم الرمز واستخدامه ، لكننا نعني ان الشاعر كان يحاول الهرب من تلك الصبغة التقليدية ، ومواصفات القصيدة التي انتهت عند الرصافي والزهاوي وأتباعهما مكتظة بالنثرية والوضوح والتكرار والتكديس والخطابية والزخرفة والتصنع .

(١٢)

ولا بد لنا اخيرا أن نتعرف على استخدام الشاعر للعنصر الموسيقي وأساليب النغم والتعامل مع العروض وتخطيط القوافي لتبين خط التطور في نسج القصيدة وشكلها وما أحدثه الشاعر في هذه المجالات بعد درجة التطور في الرؤية .

لقد مربنا ، في الفصل السابق ، ان دعوة تجديد الشكل كانت مطروحة في ساحة الشعر العربي منذ مطلع هذا القرن . ابتدأت بمطران وجماعة الديوان التي دعت الى طرح القافية احيانا ، كما عند شكري ، وتنويعها احيانا أخرى ، كما عند المازني والعقاد . ثم استمرت هذه الدعوة في آراء ميخائيل نعيمة

(٢٣٢) تعريف الفن - هرويت ريد . ترجمة ابراهيم امام ومصطفى الانزاوطي ص ١٤ .

المعبرة عن موقف شعراء المهجر الشمالي، وأبرزها «ان الوزن والقافية لم يعودا من ضرورات الشعر» ٢٣٣ ترفدها محاولات أمين الريحاني في الدعوة الى (الشعر المنثور) و (الطلق) متأثرا بأراء ولت ويطمان وديوانه الشهير «اوراو العشب»، ترافقها آراء الزهاوي في طرح القافية قبل الحرب الأولى وتكرار دعوته في العشرينيات. ثم آخر هذه الدعوات التي نادى بها احمد زكي أبو شادي مؤسس «ابولو» في الثلاثينيات، والتي سماها بدعوة (الشعر الحر) **Free Verse** وملخصها استخدام أكثر من وزن في القصيدة، وبغض النظر عما اذا كانت هذه الدعوات مطروحة بشكل خاطيء لكونها تعالج القضية الفنية من وجه واحد. فاصلة بين الشكل والمضمون. بحيث لا ينبع هذا الشكل وقسماته من حاجة الفنان النفسية، ومن طبيعة عمله الفني، ومقدار درجة التغير في المضمون، فان استجابة الشعراء لتجريب هذه الآراء وتطويرها كانت ضعيفة الى الحد الذي نجد ابرز شعراء الرومانسية. علي محمود طه. يضرب عنها صفحا، مواصلا السير في استخدام البحر الواحد وفق تقاليد العروض العربي، بل لم تجد دعوة ابي شادي، وهي أكثر الدعوات اهمية «غير النفور والاعراض، فماتت في مهدها وسرعان ما هجرها الشعراء الذين تقبلوها» ٢٣٤

والواقع ان قضية الوزن والقافية ظلت تمثل جانبا كبيرا من ظاهرة (التوتر) بين الشكل والمضمون الواضحة في قصيدة شاعر ما بين الحربين، ولم تستطع هذه الدعوات على كثرتها، وتطرفها احيانا ان تقضي على هذه الظاهرة السلبية، لأنها - كما قلنا - كانت تعالج المشكلة من جهة واحدة وفي تناول يفصم الشكل عن المضمون فصما.

ولم تكن القضية مطروحة في العراق بهذه الدرجة التي كانت عليها في مصر والمهاجر بسبب روح المحافظة الشديدة وسيادة النزعة الكلاسية على ساحة الفكر والثقافة والشعر. ولم تستطع اصداء جماعة الديوان وأبولو المرددة على صفحات المجلات والجرائد ان تؤثر في شكل القصيدة عند شعراء الاتجاه الكلاسي، حتى ان الزهاوي نفسه سرعان ما ترك دعوته لطرح القافية بعد أن جربها في قصيدتين أو ثلاث فلم يسفها ذوق القارئ العراقي الذي تعود رنة القافية الموحدة والوزن الواحد في القصيدة المطولة ولقرون عدة.

ولا نشك في أن الشرقي كان يتابع هذه الدعوات وتلك الآراء، فهو قارئ

(٢٣٣) الغريال - ميخائيل نعيمة . القاهرة ١٩٢٢ ص ٧ وما بعدها . وانظر عبارته « .. فلا الاوزان ولا القوافي من ضرورات الشعر كما ان المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة .. » الغريال - الطبعة السادسة . بيروت ١٩٦٠ ص ١١٦

(٢٣٤) محاضرات في شعر علي محمود طه - نازك الملائكة - معهد الدراسات العربية ١٩٦٥ ص ١٨٩

مواظب على تتبع صحافة مصر وبلاد الشام، بل هو معجب بجبران شغوف بقصائد المهجر الشمالي عامة وشعر أبي ماضي وميخائيل نعيمة خاصة «الذين كان يراهما قرييين جدا من نفسه وجدانه»^{٢٣٥} حتى ليخرج - بسبب هذا القرب - عن تقاليد مدينته الدينية إذا ما حاول أحد شيوخها أن ينال من هؤلاء الشعراء، كالذي حدث عندما رد الشيخ محمد جواد الجزائري بالنظم على قصيدة أبي ماضي الشهيرة (الطلاسم)، وما تعلق منها بالدهرية والشك واللاأدرية^{٢٣٦}، فما كان من الشرقي إلا أن بعث للشيخ الجزائري برقية عاجلة تحمل بيتا واحدا من الشعر:

انت مجنون ولكن لست تدري
أنا أدري^{٢٣٧}

ولا يبدو الأمر غريبا بعد ذلك إذا ما سئل الشاعر عن مذهبه في الحياة فيجيب أن مذهبه هو (الحرية)^{٢٣٨}. ولقد بدا تأثره بأشكال الشعر المهجري واضحا في تخطيط القوافي وتنويعها، وهو ما سنتناوله في غير هذا الموضع. وفي ضيقه بشكل القصيدة التقليدية واصفا وزن قصائد الشعراء التقليديين بأنه «لا يجاري ذوق عصره في الابداع وجسر الوتر»^{٢٣٩} وعلى هذا فهو حريص على تصنيف شعره في غير مدرستهم. «كما انحرف عن القصيدة المطولة ذات الوزن المديد (أي الممتد) إلى الشرقيات والموشحات لما في ذلك من حسن الإيقاع وبراعة الاختصار، فقد لطف ذوق القارئ حتى أصبح يمل الاطالة»^{٢٤٠}

والموسيقى ظاهرة بارزة في شعر الشرقي، تكاد لا تفارقه وفي كل مستوياته وأغراضه، وكأن الشاعر يتطلبها فيحرص عليها حرصا شديدا. وأكثر ما تبدو عناية الشاعر في اتضاح ما اسميناه بالتشكيلات الصوتية وظاهرة التنعيم. بحيث تتلاءم الحروف وتتناغم مثةرة في المتلقي نوعا من التأثير الخفي، ملقية على نسيج البيت تألقا نغميا خاصا. نجد هذا التشكيل في أحسن قصائد الشاعر (شمعة العرس):

(٢٣٥) حديث شخصي مع السيدة أمل الشرقي (ابنة الشاعر) في بغداد ١٩٧٢/١/١٥ .
(٢٣٦) بين عالم ومشكك : لست أدري ، وأنا أدري - مجلة الاعتدال - النجف . العددان الرابع والخامس . مايس وحزيران لسنة ١٩٣٢ .
(٢٣٧) السيدة أمل الشرقي - حديث شخصي في بغداد بتاريخ ١٩٧٢/١/١٥ .
(٢٣٨) مجلة الحرية - بغداد ، العدد ١ - ٢ تموز ١٩٢٥ .

(٢٣٩) عواطف وعواصف - المقدمة ٤

(٢٤٠) المصدر نفسه ٥ .

شمعة العرس ما اجدت التآسي أنت مشبوبة ويطفأ عرسي
أنت مثلي مشعولة القلب لكن من سناك المشؤوم ظلمة نفسي

فلقد ترك حرفا السين والشين طابعهما الحزين على جو البيتين بعد أن استخدمهما الشاعر بطريقة معينة، إذ جاء الشين في أول كلمة البيت الأول وجاء السين في آخر كلمات البيت، ثم أحدث نوعا من التعاقب الجميل بين هذه الحروف في حشو البيت كله وكذلك فعل في البيت الثاني. وقد يحدث العكس بحيث لا يجيء التشكيل من تعاقب الحروف، وإنما من أحداث مسافات متباعدة ونسب محددة بينها فيعمد إلى أحد الحروف فيبعده بعدا شديدا. ويقارب بين حرف آخر مقاربة شديدة ليحدث الأثر الموسيقي المطلوب:

كم نشيد لها بهمس وهجس والذي تسمعون بعض النشيد^{٢٤١}

فقد جاء الشين متباعدة تماما بينما تقارب السين تقاربا واضحا. ولعل أسلوب (رد الصدر على العجز) قد أحدث أثره هو الآخر حين جاء بكلمة (النشيد) في الصدر ثم جاء بها في نهاية العجز ومن هذه التشكيلات تألف حرفي الفاء والقاف وتعاقبهما في قوله:

اترى الافسق قبة من عقيق شفق الشمس فوقها يتوهج^{٢٤٢}

وهذا البيت الذي تألفت فيه حروف ثلاثة هي الباء والراء والحاء:

لبنى العرب لا براح عن الحرب والا عن الفخار براحا^{٢٤٣}

ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الحروف الثلاثة قد اجتمعت في كلمة (الحرب) التي وقعت مشطورة بين الصدر والعجز، ثم تألفت مرة أخرى في كلمة القافية نهاية للبيت، وكأن الشاعر قد اتخذهما مركزين صوتيين تتجمع عندهما هذه الحروف مرة ثم لتنتقل ثانية. وقد يكرر الشاعر حرفا معيناً في شطر واحد، ثم يعتمد إلى حرف جديد ليكرره في الشطر الثاني:

والغيث نث رذاذا في نثارته حب الليالي يذريها بغربال^{٢٤٤}

فقد استخدم الثاء ثلاث مرات في الصدر، وتركه إلى اللام فاستخدمه ثلاث

(٢٤١) المصدر نفسه ١٢٥ .

(٢٤٢) المصدر نفسه ١٢٥ .

(٢٤٣) نفسه ١٨٤ .

(٢٤٤) نفسه ١٤١ .

مرات في العجز وقد أقام حرف الذال رابطاً بين هذا التشكيل، إذ جاء الذال في موقعين دقيقين من الصدر والعجز، محاطاً في الشطر الأول بتكرار الراء مرتين. وفي الشطر الثاني مسبقاً باللام مرتين.

وقد يتلاعب الشاعر بنسب الحروف وتوزيعها في بيتين متعاقبين كقوله

يا عصوراً ذكراك تعصر قلبي لو بسكر تعن لي طار سكري
كل تلك الاحلام واللمع الغر تولت ولا قلامه ظفره^{٢٤٥}

إذ جاء الراء في البيت الأول ست مرات، بينما جاء اللام ثلاث مرات، ثم عكس النسبة في البيت الثاني فجاء اللام ست مرات بينما جاء الراء مرتين إذا استثنينا حركة الشدة. ومن أساليب الشاعر التنغيمية في النسيج التمهيد لحرف معين باستخدامه مرة واحدة في الصدر، ليحشده حشداً في العجز محدثاً أثراً موسيقياً بارزاً، كهذا البيت:

كل فنان ترى انمله رسمت معجزة لم ترسم^{٢٤٦}

فقد مهد للميم باستعماله مرة واحدة في الصدر (انمله)، ثم جاء به في العجز أربع مرات وفي كل كلمات البيت. ومثله هذا البيت في استخدام الميم:

ليلة المبعث في تاريخنا وسمت قومي بأحمى ميسم^{٢٤٧}

وقد يحدث العكس تماماً، كاستخدم حرف الكاف:

كم كنوز تحت أكام لكم ثروة المجد بهذي الأكم^{٢٤٨}
وفي هذا البيت تشكيلان دقيقان رسمهما الشاعر ببراعة ملحوظة، فقد استخدم الكاف أربع مرات، واستخدم الميم ثلاث مرات، ولكنه أكمل النسب تماماً في الشطر الثاني فجاء بالميم مرتين وبالكاف مرة واحدة، ثم جمعهما معاً في القافية وكأنهما انضما انضماماً موسيقياً تاماً. وأساليب الشرقي كثيرة في هذا التشكيل والتألف لآحداث التنغيم وسنكتفي بهذا البيت لتوضيح الظاهرة:

(٢٤٥) نفسه ١٨٧ .

(٢٤٦) نفسه ٢٠٩ .

(٢٤٧) نفسه ٢٠٨ .

(٢٤٨) نفسه ٢٠٩ .

هو من يقظتيه في هلع وهم من نومهم في حله:

والبيت بمجموعه صورة لاستحداثات الشاعر النغمية التي افادت المعنى ولاسيما هذه الهاء التي تخرج من آخر الصدر ومن نهاية الجهاز الصوتي فكأنها بمراتها الخمس قد اضافت هلعا وأهة الى أهات الشاعر الذي وقف يرثي صديقه (السعدون) المنتحر. ثم هذا الايقاع الداخلي الذي مثلته المقاطع الستة الموزعة توزيعا موسيقيا دقيقا. (هو من) يقابله في العجز (وهم من) ثم (يقظته) يقابله (نومهم) ثم (في هلع) يقابله (في حلم)، فضلا عن الأثر الذي تركته مجموعة الكلمات الطباقية (يقظة - نوم) (هلع - حلم) من اثر في تركيب المعنى واحداث المقابلة في الذهن. اما الميم الذي جاء مرة واحدة في الصدر فقد كان تمهيدا لحشده في العجز خمس مرات وكأنه يشير الى تدفق الدم وصوره التي شاعت في قصيدة الشاعر لأن المرثي كان قد انتحر بطريقة دموية. ولقد سيطر حرف الميم بهذه الدلالة الخفية على نسيج القصيدة حتى بيتها الأخير الذي جاء بهذا التكرار:

فهم ادري بما نعلمه وهم اشجى بما لم نعلم

لكن الشاعر يفشل احيانا في استخدام هذا الاسلوب التنغمي في تكرار الحروف كقوله:

اجلال الجمال يغمر لبنان ومن فيه ام جمال الجلال ٢٥٠

فقد كرر اللام سبع مرات لكنها لم تضاف شيئا الى البيت، ولم تستطع ان ترفعه من وهدة التصنع هذه الالاعيب (جلال الجمال - جمال الجلال) وكأن الشاعر يعبث بهذه اللامات عبثا. ومثله:

حامل السورد قل لبلبله نمت عن ليلتي ولم انم ٢٥١

وكان الشاعر يجمع اللامات من أجل الجمع والصنعة، فقد استخدم اللام ثماني مرات دون وجه اجادة أو تشكيل موسيقي جميل.

والد والشدة حركتان متناقضتان (الاولى همزتان: متحركة فساكنة،

(٢٤٩) نفسه ٢٠٧

(٢٥٠) نفسه ١٤٣

(٢٥١) نفسه ١٧٩

والثانية حرفان متكرران الاول ساكن والثاني متحرك) تحدثان اثرا موسيقيا جميلا لو استخدمهما الشاعر الذكي في سياق خاص، اذ تمثلان مراكز صوتية متفاوتة يحس معها القارئ بانخفاض النغم وارتفاعه. وقد نجح الشرقي في استخدامهما احيانا، وسنكتفي بهذا المثال لتوضيح الظاهرة:

اللفظ غبش صفحة الوادي المنور بالشقائق
والرمل موج السبائك بالشذا الفواح عابق^{٢٥٢}

من المؤكد أن حرفي السين والشين شمسيان لا تكتب عليهما الشدة عادة، ولكنها في النبر الموسيقي لا بد من رسمها، وهذا هو ما قصده الشاعر. ولقد جاء البيتان مطلعا لقصيدته (وادي النجف) وفيها يتحدث عن عراقه ببلدته وجمالها ونضالها الوطني مشددا على مكانتها كمركز روحي وعلمي تجمعت فيه خطوط ثورة العشرين، ولكن الحكم في بغداد يدير لها ظهره متعمدا اهمالها. وقد قامت حركة الالف الممتدة في كل من (الوادي - الشقائق - السبائك - الشذا - الفواح - عابق) برفع النبرة عاليا تخفيفا لضغط حركات الشدة التي توزعت على مجموعة كلمات البيتين.

ولقد اهتم الشاعر بالجناس اهتماما كبيرا، والجناس اذا استخدمه الشاعر البارع استخداما ذكيا اضيف نوعا من النغم الظاهر لكن الشرقي يفشل في استخدامه فشلا ذريعا، اذ اختصه هو والطباق لافراغ آرائه وحشد ملاحظاته النثرية: وبذلك احدث أثارا معكوسة وسلبية في طبيعة النسيج. ومن ذلك قوله:

فاره في صحوها أو غيمها لم اقل خاب وطاب الموسم^{٢٥٣}
فقد جاءت (صحوها - غيمها) في مطابقة باردة، ولم يكسب البيت أي لمعان نغمي في استخدام هذا الجناس الناقص (خاب - طاب). وأسوا منه قوله:

رجلت شعرا وقالت للغواة هكذا فليكن الشعر ارتجال^{٢٥٤}
والصنعة والتكلف والبرود تشيع في البيت ولاسيما في هذا التجنيس المتكلف (شعر - شعرا)، و (رجلت - ارتجال). ولقد بدا الجناس ومثله الطباق عند الشاعر صناعة واضحة افادها الشاعر من موروثه ولكنه لم يحسن استغلالهما. والملاحظ، كثيرا، ان الشاعر يحرص على الجمع بين الجناس

٢٥٢) المصدر نفسه ١٣٠ .

٢٥٣) نفسه ١١٩ .

٢٥٤) نفسه ١١٨ .

والطباق كلما واتته الفرصة وكأنه يظهر براعته، كقوله:

شراب يا نديمي ام سراب بزقك انه ملآن خال^{٢٥٥}
وقد أدخلهما في رباعياته كثيرا، فجاءت وقد شاع فيها برودة الصنعة كهذه
الرباعية التي نقتطف منها هذين البيتين دون ترتيب:

يا لدنيا فيها تفتح عقلي ولدين فيه تفتح قلبي
ليتنى كنت في الرياض شقيقا لورود بدون عقل ولب^{٢٥٦}

لكن اذن الشاعر المدربة واحساسه المرفه بالنغم الشعري قد مكناه في ظاهرة
استخدام النغم الداخلي في تناظرات يحس وقعها القارئ. من ذلك:
ثقل على غصن الياسمين خفيف على صهوة الشمال
فهناك علاقة (مناسبة) وتقابل نغمي بين (ثقل - خفيف) (على غصن - على
صهوة) (الياسمين - الشمال). ومثله قوله:

ينام فيحلم بالسانحات ويصحو فيسبح بالجدول

وفي البيت ثلاث وحدات متقابلة ايقاعيا (ينام - يصحو) (فيحلم - فيسبح)
(بالسانحات - بالجدول). ومن هذا النوع جاء البيت التالي:

فضاء تحرك فيه النسيم وقلب تحرش فيه الجديد

واذا كانت بين هذه الوحدات (مناسبة) تمثل علاقة في المعنى، فان افضل منها،
في اطار النغم الموسيقي، قدرة الشاعر على تفتيت البيت الى اصغر عدد ممكن
من الوحدات النغمية بحيث تلبس اللفظة بتكوينها الخارجي ما يقابلها في
الوزن الشعري القياسي، وبذلك يتكامل النغم والايقاع والتفعيلة فلا تتمزق او
تتفكك صورة الكلمات في البيت، من ذلك ما نجده عند بعض الشعراء القدامى
ذوي الاقتدار الموسيقي العالي كالمتنبي وابي تمام والبحرري. فقد استطاع
المتنبي ان يطابق ما بين تفعيلة المنسرح وايقاعات نمطه الذاتي في قوله:

فليتها لا تزال أوية وليته لا يزال مأواها
متفعّلن مفعلات مفعولن متفعّلن مفعلات مفعولن

(٢٥٥) نفسه ١٨١

(٢٥٦) نفسه ٨٩ . وانظر امثلة مشابهة لصنعه الطباق والجناس على الصفحات ٥٦ ، ٥٩ ، ٨٩ ، ١١٦

كما طابق ايقاعه مع تفعيلة المتقارب:

وهول كشفت ونصل قصفت
فعولن فعول فعولن فعول

وقد طابق البحري ملبسا ايقاعه تفعيلات الوافر:

عناني من صدودك ما عناني وعاونني هواك كما بداني^{٢٥٧}

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن
والبحري موسيقي بارع فقد طابق ايقاعاته حتى مع الطويل وهو من اصعب
ما يستطيعه الشاعر:

خيال ملم أو حبيب مسلم ويرق تجلى أو حريق مضرم^{٢٥٨}
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن مفعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وطابق ابو تمام ايقاعاته مع تفعيلات الخفيف:

ففراق اصابني من فراق وفراق اصابني من صدود^{٢٥٩}
فعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

واجمل منه مطابقتها مع تفعيلات البسيط:

لم لم امت جزعا لم لم امت اسفا لم لم امت حزنا لم لم امت كمدا^{٢٦٠}
مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن

ان البراعة لا تأتي من المطابقة بين الايقاع الخاص بالشاعر وبين وحدات الوزن القياسي (البحر)، لأن المطابقة في حد ذاتها ليست هامة الا بمقدار ما تمثله من الملاءمة الدقيقة التي يحدثها الشاعر البارع في التعبير عن ايقاعاته الداخلية. ذلك أن الايقاع، كما سبق ان قلنا، هو نمط مكرر، أو تكرار نغمي واعادة لوحدة صوتية بينما (الوزن) يمثل احدى صور هذه النغمة مشكلة بطريقة قياسية معينة ومن هنا فان الشاعر البارع لا يتناسى ايقاعه الخاص لأنه «يشير الى القيمة النسبية والأهمية الكبيرة لادراكه الحسي وشعوره

(٢٥٧) ديوان البحري - دار صادر . بيروت ١٩٦٢ . المجلد الأول ص ٢٤١ .

(٢٥٨) ديوان البحري - المصدر السابق المجلد الاول ص ١١١

(٢٥٩) ديوان ابي تمام - ضبطه وعلق شرحه شاهين عطية . بيروت ١٨٨٩ ص ٢٩٢

(٢٦٠) المصدر السابق ٣٩٢ .

وأفكاره: ٢٦١ فلا يفرضه من أجل الوزن القياسي والا كانت النتيجة تكلف موسيقيا لا يمثل معاناة الشاعر وتجربته، وإنما يجعل الوزن القياسي بوحداته وتشكيلاته خاضعا لتلك «الوقفات والتشديدات وأماكن الهدوء» ٢٦٢ التي تكثر إيقاعه الخاص بحيث يتمكن «من نقل صورة الوزن القياسي إلى معانيه وتجربته» ٢٦٣ لا أن ينقل تجربته ومعانيه وأفكاره لصورة الوزن.

وفي شعر الشرقي نجد ظاهرة المطابقة بين إيقاع الشاعر وصورة الوزن متمثلة في بعض أبياته كهذا البيت الذي تلبست معظم كلماته تفعيلة المتقارب:

قريب بعيد حبيب الفؤاد وشر الرفاق قريب بعيد ٢٦٤
فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعول

فقد تطابقت ستة ألفاظ مع التفعيلة ولم يلحق التمزق سوى اثنين. وهذا هو السبب الذي يفسر لنا إحساسنا بهذه النقرات التي تمثلت في البيت وهذه الموسيقية التي لا يستطيع القارئ العادي أن يتجاهلها. ومن ذلك قوله من مجزوء الكامل:

والليل في أشباحه حالان من فرج وضيق ٢٦٥
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

ومثله من الرمل:

كم مليك تركته خالدا قدرة في ريشة أو قلم ٢٦٦
فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وكقوله وقد طابق مع السريع:

مهزومة منهوكة حائرة ما أخذت اهبتها للكفاح ٢٦٧
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلان

H. Coombes, Literature and criticism, P. 20. (٢٦١)

ibid. ٢٦٢)

ibid. ٢٦٣)

(٢٦٤ ، عواطف وعواصف ٢٢٨ .

(٢٦٥) عواطف وعواصف ١٧٤ .

(٢٦٦) المصدر نفسه ٢٠٩ .

(٢٦٧) المصدر نفسه ٩٤ .

ونكتفي بهذه الامثلة لنشير الى الظاهرة النغمية دون أن ندخل في تفاصيل علاقتها بتجربة الشاعر وافكاره. لان هذه الظاهرة قليلة التمثل في نسيج الشاعر.

وخلاصة ما نذهب اليه في بروز ظاهرة التنغيم وعناية الشاعر بالتشكيلات الصوتية، انها ظاهرة ايجابية تماما تكشف عن رهاقة واحساس جمالي يمتلكه الشاعر يغني بها نسيجه ويلقي على قصيدته من خلالها بريقا ولعانا قلما تخطئه عين القارئ المتذوق. لكن الاهم من ذلك علاقة هذه الظاهرة بالشاعر ورؤيته. فهي الصق برؤية الشاعر الغنائي وقصيدته، ذلك أن تنغيم النسيج وتشكيله من اخطر وسائل هذا الشاعر لتوصيل تجربته والتعبير عن احساسه. فاذا كان الشاعر الدرامي او الملحمي - ولا اعتبار هنا للشاعر التعليمي - يجد في موضوع مسرحه وتتبع شخصياته في تطورها وصراعها أو في اساطير الشعوب وطفولتها مجاله الارحب وهدفه الكبير، حتى يكاد صوته يخفي وتغيب ملامح شخصيته وبصماته في الدراما والملحمة، فان الشاعر الغنائي الذاتي الرؤية، لا يمتلك هذه الموضوعية - وما ينبغي له - وانما هو معني بالتعبير عن صوته ووجدانه واعماقه فلا يجد امامه سوى الخيال واللغة والموسيقى. ولعل هذا هو السبب الذي دفع بالجاحظ قديما الى أن يقول عن ترجمة الشعر «الشعر لا يستطيع ان يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه» ٢٦٨ وهو عين السبب الذي دفع كولردج ان يقول عبارته الشهيرة في تحديد مبدئه الثاني في شروط الاسلوب الشعري «... ان اي ابیات يمكن أن تترجم الى كلمات أخرى في نفس اللغة دون أن تفقد شيئا من فحواها سواء من حيث الاحساس بالترابط أو أي شعور آخر له قيمته هي ابیات باللغة السوء» ٢٦٩ فقد ادرك هذان الناقدان الكبيران ما يمكن أن يصيب النسيج من تمزق وتشويه وبخاصة في اساليبه الموسيقية وتشكيلاته الصوتية. ومن هو المترجم الذي يستطيع ان ينقل، الى لغة أخرى أو في اللغة ذاتها، تلك الاجواء الدقيقة والبصمات الخاصة وذلك الاستخدام الخفي؟ فبعد ان كان النسيج يحمل هذه الاصوات المتعددة المتألفة بما يشبه الانسجام الصوتي النغمي المعروف بالهارموني، فانه في النقل والترجمة تنتهي القصيدة الى الافكار وحدها بحيث يبرز صوت واحد مفرد حال من التعقيد والتشابك والتنويع حتى ليصبح نوعا

(٢٦٨) الحيوان - تحقيق وشرح : عبد السلام هارون، ج ١ سنة ١٩٢٨ ص ٧٤ - ٧٥ .

(٢٦٩) النظرية الرومانتيكية في الشعر - سيرة ادبية لكولردج - ترجمة د. عبد الحكيم حسان ص ١٦ .

من المونوتون الموسيقي **monotone** وهو المقطع المكرر الممل. ولعل ذلك كان كافيا عند كولردج لكي يربط. ربطا محكما بين (الخيال) و(الموسيقى) عند الشاعر في عبارته «ان الاحساس بالابتهاج الموسيقي مع قوة انتاجه هبة الخيال» ٢٧٠

واذا كان الشرقي قد حقق قدرا من النجاح في بعض أساليب التشكيلات الصوتية ولم يستطع ان يحقق النجاح كله، بسبب بروز النزعة الكلاسية والاهتمام بالصناعة اللفظية لذاتها، كفشله في استغلال الجنس وحرصه على جمع الحروف لغرض الجمع ذاته، فان الخطوة التالية لا بد ان تكون استطلاع قدرته على التعامل مع الاوزان والبحور في اشكالها القياسية ومدى ما حققه من تحريك لجو الجمود الذي يخيم على اوزان الشعراء التقليديين بسبب محاكاتهم واحتذائهم لقصائد الشاعر القديم في اجوائها الموسيقية والعروضية.

وأول ما يلفت النظر في ديوانه، في قضية الشكل، رباعياته الكثيرة التي احتلت نصف الديوان، اذ قدمها الشاعر على القصائد وسماها بـ(الشرقيات) وكأنه يلمح بذلك الى أن الرباعية نظام شعري عام يكتسب خصوصية حين يطبعه الشاعر ببصماته في استعماله استعمالا متفردا. ويعيننا بهذا الصدد ان نتبين نسبة الاوزان والبحور في رباعياته وموشحاته وقصائده.

* * *

(٢٧٠) وبعبارة كولردج هي :
« The Sense of musical delight, with The power of producing it, is agift of the Imagination » : H. Coombes, Literature and criticism, P. 39.

[illegible]

ان الجدول الاحصائي لاستخدام البحور في ديوان الشرقي يقدم لنا مفارقتين غريبتين:

الاولى - ان الخفيف جاء في المرتبة الاولى تماما كما جاء في جدول الاوزان عند الشعراء الكلاسيين ولا سيما عند الزهاوي والكاظمي، اذ جاءت نسبته في ديوان الشرقي ممثلة نسبة ٤٨٪.

الثانية - صعود نسبة الهزج ممثلا ١١٪، ثم المجتث ومجزوء الكامل وقد بلغت نسبتهما ٨٪ فما معنى ذلك بالنسبة لاحساس الشاعر بايقاعات البحور وحساباتها الموسيقية؟ وهل يعني ان الشرقي كان يقع اسير استغراق الزمن الموسيقي دون عناية بأهمية العلاقة ما بين تجربته وتلون البحر المناسب كما كانت حالة الشاعر التقليدي؟

الواقع ان الامر يختلف تماما، والادلة كثيرة اذا نظرنا نظرة دقيقة مقارنة لجدول اوزانه ولجدول اوزان التقليديين. وأبرزها، اننا نجد الطويل والبسيط (وهما بحران من المجموعة الثمانية الاجزاء التي تستغرق في الاستعمال $11\frac{1}{2}$ درجة موسيقية) قد جاءا متقاربين في النسبة، جاء الطويل ٨ مرات والبسيط ٧ مرات، وقد تراجعنا كثيرا عن النسبة التقليدية في استعمالات الشعر العربي القديم. بمعنى ان احدهما لم يحتو الآخر ولم يفرغ الشاعر تجربته في واحد منهما دون الثاني اعتباطا.

والدليل الثاني ان الهزج والمجتث (وهما من المجموعة الرباعية الاجزاء التي تستغرق من الزمن الموسيقي ما بين ٧ درجات الى $6\frac{1}{2}$) قد جاءا متقاربين أيضا، اذ ورد الهزج ٣٤ مرة وجاء المجتث ٢١ مرة بالرغم من أن المجتث من البحور النادرة الاستعمال وكثيرا ما تحاماه الشعراء. وحتى المجموعة السداسية الاجزاء التي تستغرق $9\frac{1}{2}$ درجة من الزمن الموسيقي جاءت بحورها في صورة متقاربة، جاء الكامل ١١ مرة، والرمل ١٣ مرة والسريع ١٣ مرة، بينما تأخر الرجز بسبب طبيعته الحماسية التي قلما صلحت للاداء النفسي فجاء مرتين. ومعنى ذلك ان الشاعر كان يختار البحر الذي يناسب حاجته النفسية وتجربته في الغالب، فلا يفرغ قصيدته في أول (نمط منظم) يقابل ايقاعاته النفسية.

أما قفزة الخفيف وصعوده الى هذه النسبة العالية، فحسبنا نظرة سريعة الى الجدول لنجد الشاعر وقد استخدمه استخداما خاصا في الرباعيات: اذ جاء في الرباعيات وحدها ١٢٩ مرة، بينما لم يستخدمه في موشحاته سوى اربع

مرات وفي قصائده ثمانى مرات وهي نسبة مألوفة تتفق مع نسبة البحور الأخرى كالكامل الذي جاء تسع مرات والرمل والطويل اللذين جاءا ست مرات. وتجدر الإشارة هنا لهذه القفزة التي سجلتها مجزوءات البحور ولا سيما مجزوء الكامل الذي ورد اثنين وعشرين مرة كما استخدم مجزوء الرمل خمس مرات بينما تأخر مجزوء الرجز ومثله مجزوء الوافر بسبب طبيعتهما الحماسية. ويعني ذلك أن مجزوء الكامل لم يحتو مجزوء الرجز تماما ولم يستلَب نسبته، كذلك لم يستطع مجزوء الوافر ان يبتلع الهزج، بل حدث العكس فاذا بالشاعر حريص على اعتماده اعتماداً شديداً وبذلك برز الهزج بروزاً واضحاً مسجلاً ٣٤ مرة بينما لم يستخدم مجزوء الوافر سوى مرتين على الرغم من الامتياز الذي منح للوافر في احتواء الهزج كما سبق ان بينا في الباب الأول.

أما الخفيف، فموقعه في الرباعيات موقع خاص يلفت النظر، ليس في نسبته العالية (١٢٩ رباعية) فحسب، وانما في علاقته بمعاني الرباعيات وموضوعها. فقد جاء القسم الأول منها وعددها ست وتسعون رباعية، كلها على وزن الخفيف بعنوان (مع البلبل السجين)، فما معنى ذلك؟ لقد سبق أن عرضنا للخفيف وقلنا إنه ذو ايقاع فيه ببطء وخفة، كما أن فيه وقارا وتلونا واضطرابا وفسرنا ذلك كله، بأن الخفيف بحر ممزوج اجتمعت فيه نبرة الرجز الترتمية (مستفعلن) بين بطء الرمل ووقاره (فاعلاتن - مرتين).

ولقد فسر الخليل (خفة) الخفيف من وجهة نظر منطقية صائبة فقال «انه اخف السباعيات اي لتوالي لفظ ثلاثة اسباب خفيفة فيه، لأن اول وثاني الوند المفروق فيه لفظ سبب خفيف عقب سببين خفيفين، والاسباب اخف من الوندات» ٢٧١، ومعنى ذلك ان الخليل اقتطع من الوند المفروق سببا خفيفا ليلحقه بتوالي السببين السابقين عليه، ويمكن توضيح كلام الخليل بالصورة التالية:

فاعلاتن مس تقع لن فاعلاتن
توالي الاسباب

الا أن الملاحظ اهتمام الخليل بتوالي الاسباب فحسب، ولم يهتم لموقع الوندات وما أحدثته في حركة الوزن. ففي الشطر الواحد من الخفيف ترد ثلاثة اوندات، اثنان مجموعان يتوسطهما وند مفروق، والمهم ان هذه الوندات قد حاصرت مواقع الاسباب محاصرة دقيقة جدا على الشكل التالي:

(٢٧١) المختصر الشافي على متن الكافي - للدمنهوري ص ٢٣ .

فاعلاتن مس تفع لن فاعلاتن

ومعنى ذلك ان الودت الأول والثاني حاصرا حركة السبيين الخفيفين وقيدا سرعة انطلاقهما، كما ان الودت الثاني والثالث قد حاصرا ايضا سبيين خفيفين بينهما. ومن هنا فان اضطرابا شديدا وقع في حركة ايقاعات البيت، نتيجة لتدفق الأسباب وشدة الأوتاد لها. والأوتاد اصلب من الأسباب وأثقل، بل ان الأسباب اذا ما زوحت اعتمدت على الودت، ولذا فالودت - كما يقولون - ضابط الاصل سواء اكان مجموعا أو مفروقا^{٢٧٢}، ومن هنا كانت مجابهة الأوتاد واضحة في كبح جماح توالي الأسباب وايقاف انسيابها. ولما كانت الأسباب مندفعة بتواليها وخفتها ثم تجد باستمرار جدار الودت يكبحها ويشد من عنانها كان من النتائج المتوقعة ان تصعب الملاءمة دائما بين الايقاع الداخلي للشاعر وبين نموذج البحر مما تترك في النهاية تمزقا واضحا في الفاظ البيت وحدودها أولا وحدوث التدوير المستمر في علاقة الصدر بالعجز ثانيا، فالشاعر لا يستطيع ان يقف على هذا السبب الأخير في نهاية العجز لاسيما وانه قد تخلص توأ من صلادة الودت المجموع، فلا بد له من أن ينساق وراء الشطر الثاني من البيت وراء اغراء السبب الموجود في بداية العجز، وهكذا يقع التدوير وتتمزق كلمات البيت. يقول الشرقي:

ايها البلبل المعلق في السجن سلام باحسن الآلاء
ما منحناك اذ رفعت عن الأرض جلا لا فأنست ابن السماء
الغناء الصيفي يسكب منك روح فانعم بهداة في الشتاء^{٢٧٣}

ومعنى ذلك أن كل بيت من أبيات الرباعية قد تمزقت معظم كلماته، فقد تمزقت اربع كلمات من مجموع سبع هي كل كلمات البيت، كما أن التدوير قد دخل

(٢٧٢) المختصر الشافي على متن الكافي - للدمنهوري ص ٧ . ٨ . وما تجدر ملاحظته ان تسميات الخليل للبحر لا تأخذ مقياسا واحدا ، فمرة يستخدم المقياس العددي (عدد الأسباب والأوتاد) ، ومرة المقياس الترتيبي لها ، ومرة مقياس الانبساط ، والامتداد في وصف مواقعها . ولذا نجد العروضيين بعده يردون عليه وجه تسمية البحر . من ذلك تسمية (المديد) ، اذ نقل الاخفش عن الخليل انه قال : سمي مديدا لامتداد سباعيه حول خماسييه اي وخماسييه حول سباعيه ، واجيب بان وجه التسمية لا يوجبها المصدر السابق ص ١٤ . وانظر رد العروضيين في تسمية (البسيط) ص ١٥ .

(٢٧٣) . عواطف وعواصف ٢٤ وقد رسمنا كلمة (الروح) بالاملاء العروضي لتوضيح الفكرة .

جميع الابيات ايضا. وهكذا يحدث الاضطراب الشديد في اسباب الخفيف واوتاده ويتلاءم تماما مع اضطراب الشاعر وبلبله السجين الذي يرمز (كما مر بنا) الى مجموعة من القيم والرموز السجينة والمعذبة (الشاعر) (الوطن) (اشواق الحب بعد موت العروس).. الخ وكأن هذا الارتفاع والهبوط والتدفق والكبح يحدث في الوزن كما يحدث للشاعر وبلبله.

ويمكننا القول ان حركة الخفيف واضطرابه وتلونه وإغراءه بالانسياب مرة والتأمل البطيء مرة يصلح لغناء الذات والتعبير عن الوجدان ان تمكن منه الشاعر واقتدر على تطويعه دون الوقوع في فخاخه الخفية. ولعل ما يؤكد رأينا هذا الاقبال الشديد على استخدامه عند أكبر الشعراء الرومانسيين العرب، علي محمود طه.

ان نظرة سريعة لجدول اوزانه تؤكد وجهة نظرنا:

[illegible]

ولقد اكتفينا بدواوين الشاعر الأربعة، فقد بدأ في ديوانه الرابع يفارق تلك الروح الغنائية الاصيلية وذلك الوجدان الرومانسي الذي طلع بهما على القراء في ديوانه الاول. ومنذ (زهر وخمر) شاعت البرودة في عاطفة الشاعر وتغير معها نسيج الشاعر وحرفيته. وواضح تماما ذلك التنازل المستمر في نسبة الخفيف التي شكلت اعلى درجاتها في الديوان الأول، ثم انخفضت بشدة في الديوان الثاني، ثم توقف الشاعر في التعامل مع الخفيف ليتجه الى المتقارب والكمال ومجزوء الرمل فيجد فيها نقرا وطيشا ورعونة ولا سيما مجزوء الكامل الذي يسجل اعلى نسبة في ديوانه (زهر وخمر)، وهي بحور تتفق مع رحلة الشاعر في الحياة وانتقاله للبحث الدائب عن اللذة والمغامرة في اجواء أوربا ومباهجها.

اما الشرقي، فبعد ان استخدم الخفيف في كل رباعيات (البلبل السجين)، اتجه الى وزن آخر حينما تغيرت حال البلبل الى (البلبل الطليق) وهكذا تغير الوزن كلية فجاءت رباعيات هذا القسم كلها من بحر الهزج. والهزج (مفاعيلن مفاعيلن) من أخف بحور الشعر العربي، فيه رقص وتصدية ونقر وتتابع حتى لتكاد ضربات الايقاع تقفز قفزا وقد سمي هزجا «لأن الهزج ضرب من الاغاني وفيه ترنم والعرب كثيرا ما تهزج به اي تغني»^{٢٧٤} ولعل سبب ذلك قصره وصفائه وخلوص اوتاده وأسبابه من الاضطراب ولابتداء تفعيلته (مفاعيلن) بالوتد المجموع والحاقتها بسببين خفيفين وانتظام هذا النمط. وليس اصلح لبلبل منطلق الى الحرية والقفز والحقول من هذا البحر الراقص:

معي	يا	بلبل	الروض	الى	شم	الرياحين
وعلق	قفص	السجن	باشواك	البساتين		
ابست	روح	من	اللفف	بأن	تركس	في الطين ^{٢٧٥}

وتجيء فكرة القسم الثالث من الرباعيات (صور ونوازع) متلائمة مع اختيارات الشاعر للأوزان المتعددة، فالصور كثيرة والنوازع متعددة، لذا فالشاعر يتنقل ما بين المجتث والرمل والبسيط والمتقارب والسريع والكمال ومجزوء الكامل وحتى الرجز والطويل. وقد ينتابه الحزن والهدوء والتأمل فيعاود الاستئناس بالخفيف بين حين وآخر.

-(٢٧٤) المختصر الشافي - للدمنهوري ١٩ .

(٢٧٥) عواطف وعواصف ٤٦ .

. ويسجل الشرقي في ديوانه درجة ملحوظة في اختيار الالوان والاقتدار والتمكن في استخدامها. من ذلك استعماله بحوراً تكاد تكون نادرة في الاستعمال، ان لم نقل مهمة في قصائد الشعراء المحدثين، فهو لا يستخدم من الكامل صورته العامة (عروض صحيحة وضرب مماثل) وانما يعتمد الى تشكيلات هذا البحر الكثيرة والغنية بالطاقات النغمية الملونة، كاستخدامه الضرب المقطوع (متفاعل) في مجموعة من رباعياته وقصائده ومنها (محنة الاخلاص) و(معاتبه الطاغى) و(على ضفاف الغراف) و(الربيع المخرج – او نذكرى الثورة).

ولا نعني بذلك أن الشاعر قد نجح في تلوين جو قصائده تلك وابراز بريقها الموسيقي، فربما يحدث العكس، فيجد قارئ معظم هذه القصائد – عدا الربيع المخرج – أن الوزن الجميل قد استحال الى مجموعة من حطام الرنين، لان الوزن وحده لا يكفي لرفع جو القصيدة واغنائها حين تبتعد عن لغة الصور وتخفت فيها حركة الخيال وتضج التعابير النثرية في نسيجها لتقرير حقائق موضوعية. ولقد استثنينا قصيدة (الربيع المخرج) لأن الشاعر قد ابتعد فيها عن نثرية العبارة وهتافات الخطباء متعاملاً بقدر من الصور والخيال والعاطفة ولقد تعرضنا لهذه القصيدة، فلا موجب للتمثيل لها.

ومن اختياراته للالوان وتشكيلاتها، عنايته بمجزوء الكامل. ومما يلاحظ على هذه العناية ان الشاعر لا يستخدم صورة هذا المجزوء العامة بضربه الصحيح (متفاعلن) وانما يعتمد الى اقصى ما يحتمله من طاقات نغمية لاحداث التلوين الموسيقي المطلوب مستخدماً هذا المجزوء بضربه (المرفل) باضافة سبب خفيف الى ما آخره الوند المجموع بحيث تصبح متفاعلن = متفاعلاتن بالترفيف. ومما جاء على هذا الضرب قصائده (العجز الكاذب) (احتجاج) (وادي النجف) وقد خلصت الأخيرة دون الآخرين من برودة النثرية وأساليب الصنعة، وحسبنا الاشارة الى مطلعها فلقد مثلنا لها غير مرة:

اللف غبش سفحة الوادي المنور بالشقائق

ومن السريع يستعمل ضربه الثاني الذي يسميه العروضيون (الضرب الموقوف المطوي – فاعلان) في قصيدتين، تسقط الاولى (رمز الحياة) بسبب رؤيتها التقليدية ووصفيتها وعبارتها المباشرة وسوء اختيار الزاوية في رؤية موضوعها، وكيف يمكن الرؤية التقليدية ان تنظر الى (الساعة) ٢٧٦ دون ان تصفها ذلك الوصف العادي:

تلك الخطوط السود ايامنا دارت عليها هذه الدائرات
دورتها في نبضها مثلما الدورة في عروقنا النابضات

وقد اكمل سوء اختيار قافية المترادف (حيث اجتمع ساكنها) والمبنية على
جموغ ملحقة بالمؤنث السالم، فشلها وسقوطها غير أن الشاعر ينجح في
استخدام هذا الوزن في قصيدته (مداعبة هر). والصرع يمتلك بطبيعته شيئا
من الترفع والتبجح وقدرا من السخرية، وأبيات الشاعر القديم توحى بشيء من
ذلك كقول الشاعر:

جاء شقيق عارضا رحمه ان بنسي عمك فيهم رماح
وكقول الآخر، وقد بدا ساخرا:

ان الثمانين وبلغتها قد احوجت سمعي الى ترجمان

وفي مثل هذا جاءت قصيدة الشرقي ساخرة من هتلر والفاشية واندحارهما في
قدر من ترفع وثقة بمصير الانسان:

كان من القوة في منعة ما اقتربت منه يد أو جناح
لا يرقص الرقصة الا على النار ولا يعشق الا الكفاح
قد كان ارسى جبل شامخ فكيف اضحى في مهب الرياح
كيف اضاء البدر ليلا اما للبطل المجنون فيه اقتراح!

ومن الرمل لا يستخدم ضربه المحذوف المألوف الاستعمال (فاعلن)، بل يعتمد
الى ضربه المقصور (فاعلن) ٢٧٧ وحتى الطويل لا يميل الى استخدام صورته
العامة المتداولة في ضربها المقبوض (مفاعلن) بل يستعمل ضربه التام
(مفاعيلن) لما فيه من اكتناز نغمي، وقد ندر استعماله عند الشاعر الحديث،
وقد استخدمه البارودي في غير قصيدة، نذكر من احدى قصائده على هذا
الضرب البيت التالي:

يقول اناس انه السحر ضلة وما هي الا نظرة دونها السحر ٢٧٨

ونذكر هذا البيت من قصيدة اخرى للبارودي:

اخف على الاسماع من نغم الحدا والطف عند النفس من زمن الورد ٢٧٩

(٢٧٧) انظر قصيدته (شهبات) ١٨٩ .

(٢٧٨) ديوان البارودي - مطبعة الجريدة . ج ١ ص ١٢٤ .

(٢٧٩) المصدر السابق والجزء ص ١٠٠ .

وقد استخدم الشرقي هذا الضرب من الطويل في قصائده (مسامير) (وادي السلام) (هبات)، وإذا كنا نسمع في الأولى والثانية حطام رنين، فإن الثالثة جاءت في تقليديتها تحمل احزان الشاعر العباسي وشكوى الشعراء العذريين في العصر الأموي:

مضى الليل ألواناً علي كثيرة يجاذبني احلامي السهل والصعب
تململت حتى ما اشتبهت مدامتي وبني سأم حتى الى الورد لا أصبو
وما صخرة هذا الذي تسحقونه بكبر واعراض ولكنّه القلب

ومن الأوزان النادرة التي استخدمها الشرقي العروض المحذوفة وضربها المماثل من الخفيف وهي تشكيلة نغمية مثيرة لوتيهاً لها الشاعر المقتر. ولقد احسن الشرقي استغلالها، بل لعل الشاعر لم يبلغ من النجاح في استخدام موسيقى الاوزان كالذي بلغه في قصيدته (أيها الوالدون)، فقد تلاءمت فكرة القصيدة وهذه التشكيلة المثيرة من الخفيف:

ان قلبي أرجوحة نصبت بين مقطومة ومنظم
وحسبنا المطلع، فقد سبق ان عرضنا للقصيدة في غير موضع، انما اجمل ما يلفت النظر في موسيقاها هذه الحركة (المتأرجحة) التي منحها الوزن مما جاء ملائماً مع حركة الأرجوحة.

لقد اغرت قدرة الشاعر، وتمكنه احياناً من اختيار التشكيلات الفرعية للبحور والاوزان المناسبة ان يتعامل مع (المجتث) ذلك الوزن المشدود شداً قوياً، الصلب الى درجة اليبوسة بسبب كونه (مجتثاً) من الخفيف بتقديم (مستفعلن على فاعلاتن). ويتأملنا لمواقع الاسباب والاوزان في المجتث سنكتشف ان الاوزان قد تحكمت تحكما تاماً، نتيجة صلابتها وثقلها، بعنان النغم وكبحت جماح الاسباب الخفيفة وشلت حركتها تماماً.

مس تفع لن فاعلاتن

فلقد وقع السيبان الخفيفان بين وتدين الاول مفروق والثاني مجموع فكان ذلك سبباً كافياً لكي يسلب الشاعر حيوية التلون والتدفق. وهكذا جاءت مجموعة من رباعيات الشرقي وقصائده ضحية لهذا الوزن الجامد، نذكر من هذه القصائد (عيد الأضحى) (السياط) (شرار) (قلب الفقير). وكان الشاعر قد احس بعدم صلاحية هذا البحر للاداء النفسي وزخم العواطف، فراح يحشو قصائده بألفاظه وافكاره التقريرية، وبعباراته النثرية.

على ان الجدير بالاشارة، رغم هذا التراوح بين الارتفاع والهبوط في استخدام الشرقي للعروض وأساليب الموسيقى، انه بعد عن نمط التقليديين في محاكاتهم أشهر قصائد الشعر العربي في اوزانها واضريها ويلغوا من التقليد حدا كانوا فيه (يوقعون الحافر على الحافر) كما يقول القدامى. وبذلك ضيقوا من آفاق النغم في القصيدة العربية. ولا شك ان القوالب الصلدة المشهورة والجاهزة في مجالات (النغم) و (الايقاع) و(الموسيقى) تبدو قيودا ثقيلة على الشاعر الفنان. ولذا فهو يطمح دائما الى احداث التلوين بشتى الطرق، ومنها استخدام التشكيلات غير المشهورة، تخلصا من تحكم الشاعر القديم وطغيان نغمة من جهة، وجذب قارئه من ذلك الجو الذي تثيره محاكاة النموذج القديم، فلا يتيح له فرصة عقد المقارنات في الصور والخيال والمعاني والموسيقى بين النموذجين من جهة ثانية.

والواقع ان عروض الشعر العربي غني واسع في تشكيلاته الموسيقية، فلقد منح الشاعر انماطا مختلفة من الايقاعات والانغام في اغلب البحور ليرضي حاجات الفنان ويحثه عن الجديد. ومن هنا يمكننا ان نقول بان تشكيلات النغم في العروض العربي ليست ستة عشر بحرا، انما هي تتجاوز الخمسين. ان الكامل وحده يقدم للشاعر تسع تشكيلات مختلفة يستطيع خلالها الشاعر الموهوب، ذو الثقافة الموسيقية والاحساس المدرب ان يصوغ تسعة انغام مختلفة، لو تنبه الى حقيقة هامة ودقيقة، تلك هي ان هذه التشكيلات الفرعية ليست (تنويعات) على النغم الاصلي كما تبدو لأول وهلة للشاعر، فاذا هو يفرغ شحنته العاطفية في أول قالب موسيقي يصادفه من هذا البحر، وانما يستطيع بمقدرته العالية على الاختيار ورهافة احساسه على استغلال هذه التشريعات بشكل باهر ومثير منفصل عن البحر الاصلي وكأنه يتعامل مع ايقاع جديد وبحر جديد. وليس هنا مجال التمثيل لدى النجاح الذي استطاع الشاعر القديم تحقيقه في هذا الميدان.

ويمكننا ان نقول ان الشرقي قد حاول تحقيق شيء من ذلك حتى لو اضطر احيانا الى الخروج عن اطار القوانين العروضية كالذي جاءت عليه هذه الرباعية التي اولها:

لم تسأم الناس الحياة والحياة تكرر ٢٨٠

ووزنها (مستفعلن مستفعلن مفعولات). وهو وزن يخرج عن الرجز قطعاً لأن الرجز لا ينتهي بضرب (مفعولات) أبداً. ويجيء هذا الضرب (مفعولات) عادة في بحر المنسرح في عروضه الثانية (المنهوكة الموقوفة) ووزنه (مستفعلن مفعولات) كما تجيء في مشطور السريع في عروضه الثالثة (الموقوفة المشطورة) ووزنه (مستفعلن مستفعلن مفعولات) ومعنى ذلك أن الشاعر باستعماله أربع تفعيلات قد خرج عن منهوك المنسرح ولم يستعمل مشطور السريع، كما أنه قد ابتعد عن الرجز. ونحن لا نعد ذلك خطأ من الشاعر بقدر ما نراه إشارة تدل على حاجة نفسية لديه – بالرغم من أن الشاعر لم يكرر هذه المحاولة – قد تعني افادته من تراثه العروضي للانعتاق من رتابة النماذج التقليدية المحتداة.

ومن هذا المفهوم لا نعد الشرقي مخطئاً في استخدامه عروض الرمل التامة (فاعلاتن) بعد التصريع في البيت الأول. ففي قصيدته (تحية بابل) صرع البيت الأول فقال:

بابل يا بلد السحر سلام يا سرير المجد والمجد غلام
لكنه جاء بالبيت الثاني عروضه تامة أيضاً فقال:

السرايا لك والمجد لواء والصقايا لك والبرج رغام

وهي حالة يخطئها العروضيون القدامى والمتزمتون المحدثون ٢٨١. فهم يرون أن عروض الرمل لا بد أن تجيء محذوفة (فاعلن). والذي نراه أن الشاعر قد خرج لحاجة نفسية وليس بسبب ارتكابه خطأ في خروجه على تقاليد الرمل، لاسيما وقد تبينا تمكنه الجيد من استخدام العروض وبحوره وضبطه للالوان وأتقانه لأشكالها الفرعية خاصة. ولا شك أن دراسته الموروث العروضي في

(٢٨١) يبدو أن هذه الظاهرة شاعت عند بعض الشعراء المجددين في موسيقى القصيدة الحديثة ، فقد وجدنا محمود حسن إسماعيل يخرج هذا الخروج على تقاليد الرمل في قصيدته (مريثة زهرة) (انظرها في مجلة الرسالة . العدد ٣٧٥ . سبتمبر ١٩٤٠ . ولقد خرج علي محمود طه في حالة مماثلة مما جعل نازك الملائكة – على عاداتها مع الشعراء المشهورين – تخطئه عروضياً . والغريب أن الأستاذة نازك قد وهمت – على ثقافتها العروضية الممتازة – في تسمية هذه العلة التي تدخل عروض الرمل (خبنا) ، والصحيح كما ذكرنا وكما يسميها العروضيون جميعاً (حذفاً) وهي من علل النقص المشهورة . انظر : محاضرات في شعر علي محمود طه ٢١٥ . وانظر قصيدة علي محمود طه المعنوية واسمها (امرأة وشيطان) : ديوان علي محمود طه – المجموعة الكاملة – دار العودة . ص ٥٧٩ .

الحلقات القديمة قد مكنته من ذلك في دربة وتذوق. وليس أدل على ذلك من خروجه في السريع أيضا على مبدأ التصريح. فقد جاء البيت الأول من قصيدة (مداعبة هر) مصرعا:

هتلىر والآن يلذ المزاح أشاكر رأسك هذا النطاح؟
ثم يجيء بالتصريح مرة ثانية بعد أحد عشر بيتا:

_____ قد احتفلنا بالنظام الجديد _____

ثم يجيء به مرة ثالثة في البيت السابع والعشرين:

_____ لم ينفع الروض احمرار الشقيق _____

لكننا لا نجد في ارتكاب الشاعر لمجموعة من الضرورات الشعرية ما يبرر ذلك. ومن هذه الضرورات التي كثرت في شعره، تسكين المتحرك كقوله:

دشن التشريع في لبنته لعمورابي حلال وحرام
هذه اللبنة في معجزها خلدت ما لم يخلده رخام^{٢٨٢}

فقد اسكن باء (لبنة) في بيتين متتاليين رديئين. ومن ذلك تسكينه نون (عنق):

قد شجانسي اسد في بابل رابض ليس له عنق وهام^{٢٨٣}

ومثلها اسكان حاء (سحب)^{٢٨٤}، وياء (حيوان)^{٢٨٥}، وعكسها تحريك الساكن في قوله:

كانت اذا قطرة عن ارضها حبست تلوب من قطر ناء الى قطر^{٢٨٦}

فقد حرك طاء (قطر) مرتين وفي بيت واحد. وقد يشدد المخفف كقوله:

وما يصنع الانسان في مدنية يصارعه دخانها وبخارها^{٢٨٧}

فقد شدد خاء (دخان)، دون ان يفيد البيت من ذلك شيئا فظل رديئا باردا. وقد

يخفف الهمزة فيجيء التخفيف نابيا، لا سيما حين يكون روي القصيدة راء كقوله:

(٢٨٢) عواطف وعواصف ١٣٢ .

(٢٨٣) المصدر نفسه ١٣٢ .

(٢٨٤) نفسه ١٣٣ .

(٢٨٥) نفسه ١٠٢ .

(٢٨٦) نفسه ١٨٦ .

(٢٨٧) عواطف وعواصف ٢٢٩ .

جنت جهنم فاجتاحت مزمجرة لا فرق بين مسيء عندها وبيري ٢٨٨
ونكتفي بهذه الامثلة لنؤكد ان ارتكابه للضرورة الشعرية لا علاقة له بظاهرة
فنية أو حاجة نفسية تفرضها على طبيعة العمل الفني.

(١٣)

وكما لاحظنا درجة من التطور في استخدام التشكيلات الصوتية وتنغيم
النسيج والتعامل مع العروض، كذلك نجد نوعا من التطور في تخطيط القافية
واشكالها في ديوان الشرقي. وأول ما نلاحظه ان الشاعر قسم ديوانه تقسيما
فنيا من حيث اشكال القافية لا من حيث موضوعاتها كما عودنا شعراء الاحياء
والتقليديين في تقسيم دواوينهم. جاء القسم الأول بعنوان (الشرقيات) وهي
مجموعة الرباعيات. وجاء القسم الثاني تحت عنوان (الموشحات) ثم القسم
الثالث (القصائد).

واذا كانت الرباعيات قد شاعت في استعمالات الشعراء منذ العقد الأول
من هذا القرن اثر ترجمة رباعيات الخيام كترجمات وديع البستاني، ومحمد
السباعي محرر مجلة البيان، والمازني الذي ترجم جزءا من الرباعيات ونشرها
في مجلة (الرجاء) الادبية بطلوان، وكل هذه الترجمات كانت عن الانكليزية، ثم
شاعت بعد ذلك ترجمة رامي عام ١٩٢٣، واعقبه الزهاوي عام ١٩٢٤ عن
الفارسية، وكذلك جاءت ترجمة الصافي النجفي، وكان كل من الجواهري
واحمد حامد الصراف يعد ترجمته للرباعيات عن الفارسية. ثم توالى تعريبها
وترجمتها حتى الحرب الثانية حتى لنجد العقاد يقول في احدى مقالاته عن
انتشار هذه الموجة الخيامية واستمرارها «فما فتحت كتابا الا اطل منه الخيام
بصفحة من صفحاته» ٢٨٩ فان اسلوب الموشح لم يكن منتشرا هذا الانتشار.
واذا كانت نازك الملائكة ترى أن علي محمود طه هو اول شاعر ألبس الموشح
العربي القديم «ثوبا من الاساليب المعاصرة والافكار الحديثة» ٢٩٠، فان
الشرقي - في الترتيب التاريخي - يجيء قبل علي محمود طه. ان ابتداء هذا
التطويع والالباس - بغض النظر عن مدى النجاح - منذ عام ١٩٢٥

(٢٨٨) نفسه ١٨٦ .

(٢٨٩) مصادقات في الطريق - عباس محمود العقاد . مجلة الرسالة . العدد ٦٧٥ . يونيو ١٩٤٦ . وانظر

مقالة محمد عبد الغني حسن (رباعيات الخيام) . الرسالة العدد ٥٢٨ . أغسطس ١٩٤٣ .

(٢٩٠) محاضرات في شعر علي محمود طه ص ٢٠٥ .

بموشحته (الشمعة) ٢٩١ ثم اعقبها بـ (رذاذ المطر) ٢٩٢ عام ١٩٢٧ وبذلك احسن صنعا في محاولة تطويع الموشحة القديمة لموضوعات عامة وتأملات في الوجود والوطن وقضايا الانسان.

وبالضرورة، فقد استبعد الشاعر بعض السمات التاريخية للموشح القديم من سمط وغصن وخرجة وقفل، وعمد الى خطوط الموشح العامة محتفظا بخطة مبسطة للقوافي والابيات يلتزم بها. ويمكننا تمييز ثلاثة اشكال من هذه الخطط نعرض لها بايجاز.

١ - موشحة المقطوعة الثنائية والرباعية: وفيها يقدم الشاعر قصيدته مقسمة الى ابيات ثنائية احيانا ورباعية احيانا اخرى مع استمرار تقفية اشطر المقطوعة جميعها. ومن المهم ان نشير الى ان الشاعر لم يستطع اخراج موشحة المقطوعة الثنائية من جو الرباعيات التي عني بها عناية شديدة بحيث تجيء الموشحة في مقطوعات غير متلاحمة او تشير الى قدر من التنامي ولا تدور في وحدة موضوعية او عضوية، وكل الذي أحدثه الشاعر ان زاد في الرباعية الواحدة قوافي داخلية كالذي جاءت عليه موشحة (الاحلام) ٢٩٣ على هذا النحو:

حلماً في مدينة المنصور قد سمعنا ثغاء طفل صغير
غفير

ومثلها موشحة (أوهام) ٢٩٤ وعلى هذا تكون خطة القافية في هذا الشكل مبنية كالتالي

المقطوعة الاولى	أ	أ	أ	أ
المقطوعة الثانية	ب	ب	ب	ب
المقطوعة الثالثة	ج	ج	ج	ج

وهكذا.

وتسجل الموشحة ذات المقاطع الرباعية بعض النجاح بسبب محاولة الشاعر ايجاد رابط يجمع بين هذه المقاطع المتعددة التي تتوالى في الموشحة كالذي

(٢٩١) عواطف وعواصف ٩٦ .

(٢٩٢) المصدر السابق ١٠٢ .

(٢٩٣) المصدر نفسه ٩٩ .

(٢٩٤) نفسه ١٠٥ .

جاءت عليه (رذاذ المطر) حيث قدم للمقاطع ببيتين ممهدا لجو القصيدة وتحديد ابعادها، ثم جاءت المقاطع على الشكل التالي في بناء القوافي

المقدمة أ ب أ ب

المقطع الاول ج د ج د ج د ج د
المقطع الثاني هـ و هـ و هـ و هـ و

وهكذا تستمر المقاطع رباعية مع تغير القوافي في كل مقطع. أما الرابط الذي استخدمه فكان رابطا شكليا حيث كرر جملة معينة في اول كل مقطع وهي (أه لو تمطر السماء...)

جاءت في بداية المقطع الاول أه لو تمطر السماء شمائل
وفي بداية المقطع الثاني: أه لو تمطر السماء مروة.
وفي بداية المقطع الثالث: أه لو تمطر السماء شعورا..

وهكذا.

ومن هذا النوع جاءت موشحته (الشمعة)^{٢٩٥}، وقد جاء بالرابط بين مقاطعها لفظة واحدة وهي كلمة شمعة. ففي المقطع الاول - شمعة كم قد انارت مسلكا وفي المقطع الثاني - شمعة حاملها لا ينصف وفي المقطع الثالث - شمعة طاف بها الجم الغفير...

وليس من السهل ان ينجح الشاعر في اصفاء جو من الحيوية والتماسك على موشحته من خلال رابط لفظي يتكرر في الوقت الذي لا يلتزم العمل الفني بأي رابط ينبع من تنامي الموشحة وتسلسلها، ولا تدور في وحدة موضوعية او تجربة شعورية تشد المقاطع وتنميتها. وعلى هذا النحو جاءت موشحاته الاخرى (الموكب)^{٢٩٦} (نشيد الزوايا)^{٢٩٧} (صغير العسر)^{٢٩٨} و(الموسم)^{٢٩٩} مجموعة من مقاطع لا رابط بينها سوى الرابط الشكلي الواهن.

٢ - الموشحة المقيدة باللازمة: وفي هذا الشكل تبدو الموشحة أكثر تماسكا واقرب الى الوحدة في موضوعها، ان يعتمد الشاعر الى بيت ذي دلالة

(٢٩٥) عواطف وعواصف ٩٦ .

(٢٩٦) نفسه ١١٠ .

(٢٩٧) نفسه ١٠٨ .

(٢٩٨) نفسه ٩٢ .

(٢٩٩) نفسه ص ١١٢ .

خاصة بموضوع الموشحة فيكرره بعد كل مقطع متخذاً شكل (الدور) او (السلسلة) او (القفلة) التي تربط بين المقاطع. كالذي جاءت عليه موشحة (هزة) ٣٠٠ فقد كان البيت المكرر هو:

لطمت خدي يد مغلولة أه لو ذات سوار لطمتني

ثم يجيء المقطع التالي على هذا الشكل من القوافي:

أ ب أ ب أ ب أ ب

ثم يعقبه البيت الرابط (لطمت خدي...) ليعقبه مقطع جديد بقواف جديدة.

٣ - الموشحة ذات المقاطع المتنامية: ونعني بهذا ان يعمد الشاعر الى تقديم موشحته في مقاطع متعددة مع تغيير القوافي دون ان يلزم نفسه بقيود الموشح الداخلية في مزاجية القوافي أو عدد الابيات اللازمة او غيرها. الا ان الهام فيها ان الشاعر يقسم الموشحة الى اجزاء ذات افكار متسلسلة تكمل كل مقطوعة ما قبلها ويتخذ المعنى شكلاً من اشكال النمو المتصاعد حتى تكتمل في نهاية المقطع الاخير.

وفي ديوان الشرقي نموذجان ينتميان الى هذا الشكل. الاول موشحته (اوربا) ٣٠١ التي حالها الفشل بسبب هذه الوصفية المسطحة لآثار الحرب، التي حاول الشاعر تقديمها في صور متتالية متلاحقة وقد انتهت باحدى لوحات مآسي الحرب دون ان يتمكن الشاعر من انهاءها بوقفة مؤثرة حاسمة يشعر فيها القارئ بنهاية العمل الفني. لكن موشحته الثانية (الزورق التائه) ٣٠٢ كانت على قدر من النجاح في توصيل رؤية الشاعر النفسية وتأملاته. ولقد سبق ان وقفنا عند هذه الموشحة، وقلنا انه لولا المقدمة النثرية التي اثبتتها الشاعر لما استطعنا ان نفسر معاني (الملاحين) و(الزورق) و(النهر) و(العواصف) والمهم هذا التدرج الذي راح يضطرد في المعنى مع تقدم المقاطع وتعاقبها حتى انتهى بها الشاعر الى تلك النهاية الذكية التي تشير بغموض الى الوطن ومأساته بين المعاهدات والساسة وضياع الآمال.

تلك هي ابرز الخطوط في تنويعات القافية عند الشرقي، والهام فيها ليس

(٣٠٠) نفسه ١١٧ .

(٣٠١) عواطف وعواصف ١١٤ .

(٣٠٢) نفسه ١٢١ .

موضوعاتها او مقدار نجاحها، وانما دلالتها التاريخية بالنسبة لتطور الشعر العراقي الحديث، ومفهوم الشاعر وموقفه من القافية، فلقد سبق ان وجدناه يضيق بالقافية الموحدة في القصيدة المطولة مؤكدا انه ينحرف «عن القصيدة ذات الوزن المديد الى الشرقيات والموشحات لما في ذلك من حسن الايقاع وبراعة الاختصار فقد ذوق القارئ واصبح يمل الاطالة والبغثرة. «٣٠٣

وبغض النظر عن درجة نجاحه في تحقيق هذا المفهوم، وابتعاده عن مشاكل القصيدة التقليدية، فان محاولته الافادة من شكل الموشح القديم بتطويره والباسه ثوباً من العصرية، واستخدام هيكله لقضايا جديدة في السياسة والفكر دليل على تحرك الشعر، ودرجة تحسب في خط التطور.

وتبقى لنا ملاحظة اخيرة على قافية الشاعر. لقد وجدنا ان معظم قوافيه يجيء رويها محركا بالكسرة، بينما تقل حركة الفتح او الاطلاق في قوافيه، سواء في الرباعيات او الموشحات او القصائد. ولا نريد تقرير حقيقة مؤكدة في هذا الشأن، فتلك من اصعب ما يمكن تحقيقه في فرز الظواهر الفنية ودراستها، ولكننا نميل الى الاعتقاد بأن رأي الشاعر الفرنسي (ريمبو) عن علاقة (الصوتيات الخمس) بالمعاني والالوان وحالة الشاعر النفسية صحيحة الى حد كبير. فالكسرة تعني عنده الاحمرار والثورة والغضب، والفتحة السواد، والضممة الزرقة... ٣٠٤.

ولقد وجدنا، بعد تأمل ودراسة لحركات الروي في قصيدة الشعر العربي عامة أن توالي الكسرات في البيت او في مجموع القوافي يعني - في الغالب الاعم - حزنا شديدا وحال انكسار نفسي، او يعني الغضب والثورة والتمرد. والامثلة في الشعر العربي كثيرة جدا، حسبنا الاشارة والتمثيل لبعضها. منها ميمية المتنبي المكسورة الروي وهي من اعنف قصائده دعوة للتمرد والخروج على السلطان.

سيصحب النصل مني مثل مضره وينجلي خبري عن صمة الصمم
لقد تصبرت حتى لات مصطبر فالآن اقحم حتى لات مقتحم

وهذا دعبل الخزاعي يخاطب الخليفة المأمون، يذكره بأنه من القوم الذين قتلوا اخاه الامين وانهم:

شادوا بذكرك بعد طول خموده واستنقذك من الحضيض الاوهد

(٣٠٣) عواطف وعواصف - المقدمة .

(٣٠٤) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي - روز غريب . بيروت ١٩٥٢ ص ٨٩ - ٩٠ .

وما الذي يمكن ان نستنتجه من توالي اليباءات مع الكسرات في قول المتنبي:
ضاق صدري وطال في طلب الرزق قيامي وقل عنه قعودي

الا نحس بانكسار وهو في بلاد فارس يتحدث عن شعب بوان متذكر غربته:
ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان

ثم أليس في دالية ابي العلاء ما يشعنا بحزنه العميق الدائم:
غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شاد
ثم قوله:

رب احد قد صار لحدا مرارا ضاحك من تزاحم الاضداد
ودفين على بقايا دفين من قديم الزمان والابد

وهذا امرؤ القيس يذكرنا توالي الكسرات بحزنه في ليله الطويل:
وليل كموج البحر ارضى سدوله علي بانواع الهموم ليبتلي
ومثله النابغة في همومه وليله:

كليني لهم يا اميمة ناصب وليل افاسيه بطيء الكواكب

والذي نراه، ان الوقت قد حان لدراسة دلالات الحركات والصوتيات في
القصيدة العربية، بعيدا عن الدراسة النحوية ودلالة الحركة على موقع الاسم
او الفعل من الجملة، وليت من يدلنا على دلالات توالي حركة الضم سواء في
البيت او حروف الروي على المعنى او الواقع النفسي لشاعر كالمتنبي حين قال:

بما التعلل لا اهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن
أريد من زمني ذا ان يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن
ومنها قوله:

كم قد قتلت وكم قدمت عندكم ثم انتفضت فزال القبر والكفن
وميمته الشهيرة في معاقبة سيف الدولة:

واحر قلباه ممن قلبه شيم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

وأخراها قوله:

هذا عتابك الا انه مقة قد ضمن الدر الا انه كلم
او في وصف البحري لقصر المتوكل بعد مقتله:

ولم أر مثل القصر إذ ريع سريه وإذا زعرت اطلأؤه وجأذره
وإذا صيح فيه بالرحيل فهتكت على عجل استأاره وستأره

او ما تعنيه حركة الفتحة وشيوعها في ابیات المتنبي وهو ينال من عرض عدوه
ضبة بن يزيد العتبي حين هجاه قائلاً:

ما انصف القوم ضبه وامه الطرطبه ٣٠٥

وحين خلص من كافور هجاه وعبر عن خلاص حاله بقوله:

افيقا خمار الهم بغضني الخمر وسكري من الايام جنبني السكر.
ومنها:

ولما رأيت العبد للحر مالكا أبیت إباء الحر من حنق ذعرا ٣٠٦
وما الذي تعنيه حركة اطلاق الروي بالفتح في ميمية البحري في حديثه عن
انطلاقة الربيع:

اتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد ان يتكلما
وقد نبه النوروز في غلس الدجى اوائل ورد كن بالامس نوما
أو فائية ابن الرومي في طيف الحبيب، وقد اطلق حركة الفاء بالفتحة:

وكم ألم فأهدت لي محاسنه من الفواكه والريحان اصنافا
رمان عدن واعنابا مهدلة واقحوانا يسقي الراح رفافا
ويانعا من جنى العناب تتبعه قلب المودع تذكارا وتأسافا ٣٠٧

ولقد وقفنا على أمثلة كثيرة في الشعر العربي فوجدنا نوعا من العلاقة بين

(٣٠٥) انظر ظروف القصيدة : ديوان المتنبي بشرح العكبري - الطبعة الثانية ج ١ ص ٢٠٤ .

(٣٠٦) انظرها في (العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب للشيوخ ناصيف اليازجي - بيروت ١٨٨٢ ص ٦٤٦ .

(٣٠٧) ديوان ابن الرومي - اختيار وتصنيف كامل كيلاني ص ٢١٤ .

لرؤي، أو توالي حركة معينة في البيت وبين حالة الشاعر النفسية وليس مع رصدها وإنما اردنا مجرد الاشارة لهذه الملاءمة واتضح تلك حيناً كالذي يمكن ان يكشف عنه الجدول التالي في ديوان الشرقي.

افكار الرابعيات	العدد	الرؤى المكسورة	الرؤى المضممة	الرؤى الفتحة	الرؤى البقية	ملاحظات
البلبل السجين	٩٦	٤٢	٢٢	١٧	١٥	اسقطنا المومحات
البلبل الطليق	٢٤	٢٠	١	١	٢	البالغة ٣٢ مومحات
صور مترانم	١٠٨	٦٠	١٧	١٠	٢١	لأن البناء لهيكل
مجموع الرابعيات	٢٢٨	١٢٢	٤٠	٢٨	٣٨	على حركة موحدة
-	٥٤	٢٧	٩	٨	١٠	للقواني
-	٢٨٢	١٤٩	٤٩	٣٦	٤٨	المختلفة

منا نريد تحليل الجدول المذكور ولعل الارقام تشير الى تضخم نسبة كسور في ديوان الشاعر. دخلت حركة الكسر نصف رباعياته تماماً فلم يمثل أكثر من ١٢٪. وقد دخلت الكسرة على نصف قصائده كفي الاشارة الى أن أجود قصائد الشرقي الذاتية امثال (شمعة) (قفص البلبل) و(أيها الوالدون) (الثغر الباسم) (غناء الراعي) (سعدون) (الربيع المخرج) قد جاءت وقد انتظمت الكسرة قوافيها. الكسرات في الفاظ النسيج لتكشف حالة الحزن والانكسار الشديد الشاعر:

ة النديم بجانب الكأس في ساعة ارتياح وأنس

ومثلها قوله، وقد تلاءمت الكسرات مع الياءات:

وبحضن الوادي يرف شقيق فحنيني الى ظلال الوادي
وبحضن الربيع في قبة الورد يناغي الصباح شاد وشادي
وكلنا نروح في قبضة الصياد اسرى شلت يد الصياد

وحسبنا هذه الامثلة لكي نقول بأن الشرقي شاعر يميل الى (الانطواء) وينظر للعالم من رؤية مضطربة مرتبكة، هي رؤية جيله الحزين المرتبك المضطرب في مثله ومشاعره وآماله. ولعل عبارة الشاعر ذاته واضحة في هذا كل الوضوح، ان قدم ديوانه للقارئ قائلا «... ان هذا الديوان يكاد يكون مثل اسمه - عواطف وعواصف - ديواناً للجيل الذي عشت فيه متمسماً بظواهر حياته ومرتبطة بوشائج الحياة ومكانها وما يتصل من آلام وآمال وطوارئ وحوادث وهزاهز وحروب وانقلابات اجتماعية وتيارات فكرية وما تجدد في النظم والاساليب... فهو مجموعة صور لبيئتي واحوال بيئتي لا اعرف ما اذا جاءت مشوشة أم منسقة، لأن البيئة المصورة لم تكن بالمنسقة تماماً ولا بالمشوشة تماماً» ٣٠٨

ولكن ما بقي لقضية تطور الشعر ومواصفات القصيدة هو الهام والجدير بالملاحظة، ان انعكست ظاهرة الاضطراب و(التشوش) على ملامح القصيدة ونسيجها بسبب هذه الرؤية المضطربة فاذا بالقصيدة تحمل قدراً من سمات التطور سواء في اختيار زاوية الرؤية او في محاولات الشاعر التعبير عن ذاته وتجاربه الشخصية او في موقفه من الطبيعة. لكن هذه الرؤية وتلك السمات في قصيدته لم يكونا سائدين في ديوانه فاذا بتلك النزعة التقليدية وسماتها تجد طريقها مزرة ومرات الى قصيدة الشاعر مخفية ملامحه وتجاربه الشخصية. وبعد ان كان الشاعر قد اعاد تشكيل (الظاهر) وفقاً لواقعه النفسي ورتب الخارج ليتلاءم مع رؤيته الذاتية، فانه يعود بين الفينة والفينة الى الموقف المناقض تماماً.

هذه الرؤية المضطربة هي التي تكشف لنا عن بدايات اهتزاز الموقف التقليدي في الشعر العراقي في فترة ما بين الحربين. وهي التفسير الوحيد لاجتماع النزعتين الكلاسيكية والرومانسية معا في عدسة الشاعر. وبالتالي اجتماع المواصفات القديمة والجديدة معا في ديوانه.

وبذلك فإنّ مشاكل القصيدة في ضوء هذه الدرجة من الاضطراب و (التشويش) لم تنته، بل زادت تعقيدا. ذلك ان التوتر اكتسب بعداً آخر في قصائد شعراء هذا الجيل، ففضلا عن ظاهرة التوتر بين الشكل والمضمون فهناك ايضا ظاهرة التوتر بين الجديد والقديم في القصيدة الواحدة والديوان الواحد. وما استخدم قوالب الموشحة القديمة وادخال بعض سمات الخيال الفارسي وترديد شكوك ابي ماضي وحيرته والاستعانة بقاموس جبران والفاظه الظلالية، الا محاولة للتخفيف من هذا البعد الآخر من ابعاد التوتر.

ولعل ذلك كله ناتج عن غياب اهم العوامل الرئيسية للتجديد، ونعني بها اصالة الموقف الشعري النابع من متغيرات اجتماعية وسياسية عميقة. وفقدان المفهوم الجديد والعميق للفن لقلة الاطلاع على الشعر الاوربي، ثم لغياب الشاعر العظيم الذي يحدث الانعطاف الحادة في طريق الشعر وتطويره. ان تطوير الشعر قد يعني ضمنا تجديده، لكن هذا التطوير يتوقف عادة على درجة اصالة الشاعر واكتمال عناصر الابداع في ثقافته ووجدانه.

الفصل الثالث

نهاية خطر النطور
قصيدة الشعر الحر

4

إذا ما حاولنا في الصفحات التالية تلخيص الموقف الشعري في العراق حتى سنوات الحرب الثانية، فإن أول ما تجدر الإشارة إليه، أن السمات التي حددناها في الفصلين السابقين ظلت كما هي، في خطوطها العامة: رؤية مشوشة، اضطراباً بين القديم والجديد، اجتماع نزعتين متناقضتين في مفهوم الشاعر وفنه، ثم استمرار ظاهرة التوتر – لكل ذلك – بين شكل القصيدة ومضمونها. كما أن الأسباب التي اقترحناها وراء هذا الموقف ظلت قائمة: فقدان المفهوم الجديد والعميق للفن نتيجة لقلة الاطلاع على تجارب الشعر الأوربي المتطورة، ثم ضعف درجة التطور في بنية المجتمع، وبالتالي ضعف حركة الطبقة الوسطى، وأخيراً غياب الشاعر العظيم، الاصيل والمتقدّر.

ولسنا بحاجة إلى دراسة نماذج أخرى من الشعراء، لأن هذه الدراسة لن تقدم لنا سوى الاختلافات الجزئية المحدودة في الخطوط التفصيلية، بمقدار ما تميز شاعراً عن آخر. لكن الذي يعيننا الآن قمة المشاكل التي وصلت إليها القصيدة في العراق، وقد اتخذت ظاهرة التوتر فيها، بأوجهها المتعددة، شكلاً حاداً ينبىء بانقلاب خطير في العملية الشعرية كلها.

الواقع أن محاولة كهذه للشعر العراقي، في هذه الفترة، دون استشراف الساحة الشعرية في العالم العربي، ستجزئ مشكلة القصيدة والموقف الشعري. ذلك لأن دلالة التحرك الشعري في العراق اغمض من أن تفسر لنا هذا التحول الخطير في بنية القصيدة في أعقاب الحرب الثانية على أيدي مجموعة من الشباب المثقف الذي اطلع اطلاعاً واسعاً ومباشراً على الأدب الأوربي وتأثر بشكل مؤكد بالتجارب الفنية التي شهدتها قصيدة الشاعر الأوربي الرومانسي والرمزي والواقعي والموضوعي كما سيتضح في الصفحات التالية.

ومن هنا، فإن نظرة سريعة إلى الموقف الشعري في العالم العربي، سوف تساعدنا على تفهم مجموعة من التناقضات وأرهاصات الاستحداث الشعري العميق الذي بدت نذره في أعقاب الحرب الثانية في العراق.

لقد وجدنا أن الظاهرة البارزة في قصائد معظم الشعراء العرب – بين الحربين – هي التوتر بين الشكل والمضمون. وكنا قد عللنا تلك الظاهرة، بأن الشاعر العربي، كان في أحسن البيئات تأثراً بالثقافة الغربية، قد تعامل مع قصيدة الشاعر الأوربي من موقف الإعجاب الشديد القائم على الاندفاع

السريع دون تأصيل أو تطويع. والحرص على الاتصاف بالعصرية ومماشاة الموجة. ساعد على ذلك قلة فاعلية الطبقة الوسطى التي ينتمي إليها، وضعف حركتها في أعماق التركيب الاجتماعي وعدم تمكنها من حيازة الشروط الموضوعية العميقة، التي تمكنها من تبرير رفضها للادب الكلاسي العربي رفضا تاما وخلق البديل الجديد المعبر عن علاقات اجتماعية جديدة كالذي قدمته الرومانسية الأوروبية بعد أن اطاحت بعلاقات المجتمع الاقطاعية وثارَت ضد طبقة النبلاء. وكنا قد أضفنا الى ذلك - بعد استعراضنا لقدرات أبرز الشعراء العرب - غياب الشاعر العظيم المقتدر عن ساحة الشعر، والذي يستطيع احداث الانعطافة الحادة في مسيرة الفن وانجازاته.

والواقع ان الموقف الشعري، منذ مطلع القرن، لم يكف عن التحرك والتشكل. ولم يكف الشاعر العربي، وقد اهتزت الرؤية الكلاسيكية، عن البحث في سبيل الوصول الى الصورة الملائمة للقصيدة شكلا ومضمونا. وذلك، كما نعتقد، تحرك طبيعي لأية أمة يجد فنانها نفسه وقد دهمته احداث العصر الجديد، فلا أقل من ان يجاول المواءمة بين متغيرات عصره وحركة مجتمعه السياسية والاجتماعية، وبين هذا الموقف الفني الذي طال عليه الزمن وهو لما يزل مبنيا على ترديد الموروث فكرا ومنهجيا ورؤية.

وليس ادل على ذلك من التجارب التي زاولها الشعراء العرب لتجديد بنية القصيدة. وكانت تجربة أمين الريحاني في الشعر المنثور عام ١٩٠٥ اول هذه التجارب، بتشجيع من جورجي زيدان، مقلدا على صفحات الهلال الشعر الحر **Free Verse** الذي يمارس نظمه الافرنج^١. ولعل تجربة الريحاني المتطرفة في التخلص من الوزن والقافية دفعة واحدة قد صدمت جيل الشعراء العرب جميعا، فاذا بدعوته لا تلقى غير النسيان لتعقبها محاولات اقل تطرفا عند جماعة الديوان والمهجر الشمالي في تنويع القافية وتشكيلاتها وتركيزهم على القصائد المقطوعية **Strophic Verse** مع الاهتمام بمحاولة خليل مطران الاولى حين جمع بين أكثر من وزن واحد في قصيدته (نفحة الزهر) التي نظمها عام ١٩٠٥. ٢.

ويمكننا ان نعتبر محاولات «احمد زكي ابوشادي» أكثر نضجا وجدية من سواها، وهو تلميذ مطران وأكثر تلاميذه تأثرا بدعوته، في الوصول الى

(١) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - س. موريه . ترجمة وقدم له وعلق عليه : سعد مصلوح . عالم الكتب - القاهرة ١٩٦٩ . ص ٧٠ .

(٢) انظر ديوان خليل ج ١ ص ٢٧٥ .

شكل شعري يتناسب مع متغيرات العصر ويتفاعل مع المضامين الجديدة التي تدخل حياة الشاعر وظروف عصره. لاسيما وأن ابا شادي كان جيد الاطلاع على الادبين الانكليزي والامريكي، متأثرا بمحاولات الشاعر الغربي لتجديد القصيدة وشكلها، مما جعله يلتفت الى بعض محاولات الشعراء العرب في هذا المجال فيولبها حقها من العناية والتأييد، وبخاصة محاولات شعراء المهجر الشمالي، فاذا هو يعد قصيدة نسيب عريضة (النهاية) «مثالا لمحاولة التحرر في الشكل والتعبير»^٣.

(٢)

لقد عرفت لأبي شادي دعوتان:

(١) دعوته للشعر المرسل، كرر فيها آراء مطران وشكري والزهاوي في وجوب طرح القافية تماما. وقد مارس كتابة هذا اللون من الشعر العاقل عن القافية في ديوانه الضخم الذي اصدره عام ١٩٢٦^٤.

وعلى الرغم من ان ابا شادي قد وصل في النهاية الى فهم دقيق لتلك «العلاقة الوثيقة بين الشكل والموضوع حين قرر حرية الشاعر في اختيار الشكل الذي تمليه التجربة الشعرية، بقطع النظر عما اذا كان ايقاعا وزنيا او نثريا»^٥. فانه ومن تبعه في دعوته ومحاولاته، امثال ابو حديد وعلي احمد باكثر^٦، قد فشلوا في ان يضعوا افكارهم موضع التطبيق و «لم يستطع شاعر عربي في النصف الاول من القرن العشرين ان يكتب بالشعر المرسل تلك القصيدة او المسرحية التي تستطيع بموضوعها ومعجمها والحيل الموسيقية الاخرى فيها ان تدعي انها احتلت بنجاح مكان القصيدة الموحدة القافية. ولقد قاد الفشل في اكتشاف التكنيكات السليمة للشعر العربي المرسل كثيرا من الشعراء الى ان يوقفوا محاولاتهم فيه»^٧.

(٢) ولم تثمر دعوة ابي شادي الثانية الى استخدام ما اسماه (قصيدة الشعر الحر) بتنوع اوزان القصيدة الواحدة^٨، على الرغم من تأثره الشديد

(٣) حركات التجديد - س. موريه. ص ٧٥.

(٤) ديوانه (الشفق الباكي). انظر قصيدة (الرؤيا) ص ٦٥٨، و(ملكة ابليس) ١٠٢٣. وانظر ترجماته لبعض قصائد الشعراء الاربويين ص ٦٢٦، ٧٢١، ٩٢٢، ١٠٠١.

(٥) حركات التجديد - س. موريه ٣٨.

(٦) انظر محاولتهما في كتابة المسرحية بأسلوب الشعر المرسل. المصدر السابق ٣٩ - ٤٤.

(٧) المصدر السابق ٥٤.

(٨) انظر نقد نازك الملائكة لدعوة ابي شادي وتفصيل اختلاف مفهومها لقصيدة الشعر الحر واساليبها الفنية (محاضرات في شعر علي محمود طه) ط ١٨٧ - ١٨٩.

بالشاعر سوينبرن ، **Algernon Charles Swinburne** استاذ
ازراباوند في قضايا التكنيك، وتقليده لشعره وطريقته القائمة على مزج
البحور^٩، وترديده الكامل لآراء هاريت مونرو **Harriet Monroe** في
كتابها «الشعراء وفن الشعر»، واعتماده حججها في مناقشتها حركة الشعر في
انجلترا وامريكا^{١٠}، فلم يستطع ابوشادي في قصائده التي كتبها بطريقة مزج
البحور المتعددة في القصيدة الواحدة ان يصل الى تلك التكنيكات الخفية التي
كان يتقنها اشهر كتاب قصيدة الشعر الاوروبي امثال «ازراباوند» و«هيلدا
دولتيل» الامريكيين ورتشارد الدينجتون الانكليزي، وبخاصة اختيارهم
للبحور المناسبة للتجربة وطريقة استخدامها وتنويعها في القصيدة بتوقيت
دقيق حسب تغير الحالة الشعورية مع اضافة مجموعة من الحيل والتكنيكات
الموسيقية المعوضة عن فقدان القافية وتغير الوزن.^{١١}

ولقد اصابنا دعوة ابي شادي هذه، بعض النجاح على عكس تجربته
الاولى، اذ استجاب لها بعض الشعراء المشهورين في قليل من قصائدهم، يذكر
منهم ابوشادي نفسه في بيانه: احمد شوقي، ابوماضي، ابوشبكة، محمد منير
رمزي، محمد مصطفى بدوي، علي احمد باكثير. ثم انضم اليهم بعد ذلك خليل
شبيب ومصطفى عبد اللطيف السحرتي^{١٢}.

ولقد استخلص س. موريه من محاولات التجديد في موسيقى القصيدة
وشكلها ما بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٤٦ خمسة انماط اطلق عليها جميعا مصطلح
(الشعر الحر) على الرغم مما بينها من تفاوت كبير وتناقض شديد^{١٣}. وقد فاتته
تجارب عديدة وهامة في هذه الفترة لم يتناولها في دراسته ومناقشاته الشاملة
الدقيقة لحركات تجديد الموسيقى في القصيدة العربية، نذكر منها محاولة
الدكتور بشر فارس في قصيدته (النأي)^{١٤}، وابراهيم العريض في قصيدته
(اسطورة الخيام)^{١٥}، وقصيدة خليل شبيب (الحديقة الميتة والقصر
البالي)^{١٦}، وقصيدة (الاستاذ الجليل) في رثاء شوقي^{١٧}، ثم محاولة قديمة

(٩) المصدر السابق ٩١ - ٩٢ .

(١٠) المصدر نفسه ٨٣ .

(١١) انظر بعض اساليبهم في هذا الشأن . المصدر السابق ٨٥ - ٨٧ .

(١٢) انظر مناقشة س. موريه محاولاتهم بالتفصيل . المصدر السابق ٩٨ - ١٢٨ .

(١٣) انظر هذه الانماط ص ١٢٩ - ١٣١ .

(١٤) انظرها في مجلة الرسالة . العدد ٢٤١ - يناير ١٩٤٠ .

(١٥) انظرها في مجلة الرسالة . العدد ٣٧٨ . سبتمبر ١٩٤٠ .

(١٦) المصدر نفسه . العدد ٥٤٥ . ديسمبر ١٩٤٣ .

(١٧) المصدر نفسه . العدد ٥٥١ يناير ١٩٤٤ .

ومهمة تمثلت في قصيدة الشاعر محمود بيرم التونسي (الكون) التي نشرها في جريدة الزمان التونسية عام ١٩٣٢. ١٨. وكلها محاولات في مزج البحور المتعددة في القصيدة الواحدة مع التخلص من وحدة القافية.

ولقد ميز س. موريه تجربتين من النمط الخامس تمييزاً واضحاً وهما قصيدة باكثر (نموذج من الشعر المرسل) والثانية ترجمة حسين غنام لقصيدة لونجفلو **Longfellow** المسماة (هيوثا) **Hiwatha** ، باعتبارهما خلاصة لكل حركات التجديد بقوله «ان كلتا القصيدتين قامت على التكنيكات الاساسية التي استخدمها الشعراء العراقيون في المرحلة الناجحة من الشعر الحر وذلك كالبحور التي تتألف من نمط واحد من التفعيلات، او تنتهي بتفعيلة مختلفة مع اهمال الفصل بين شطري البيت، واستخدام نظام القافية وعدد التفعيلات بطريقة غير منتظمة، وكذلك شيوع استخدام التضمين^{١٩}، وبهذا سبق باكثر وغنام الشاعرة العراقية نازك الملائكة والمرحوم بدر شاكر السياب اللذين لم ينشرا قصائد تعتمد على عدم الانتظام في طول الابيات والتقفية الا في عام ١٩٤٧»^{٢٠}

لكن موريه قد تجنب اثبات هاتين التجربتين، او تحليلهما، بشكل ملحوظ، في الوقت الذي شرح ابسط انواع تجارب الشعراء واكثرها قربا من موسيقى القصيدة التقليدية منذ عام ١٩٢٦. وبمراجعة هاتين القصيدتين سنكتشف انهما بعيدتان عما ابتدأه السياب والملائكة. فقد جاءت تجربة علي احمد باكثر من المتدارك مع بعض التفاعيل الغريبة عنه، كما جاءت اعداد التفاعيل غير منتظمة العدد في الابيات لكن الشاعر عاد الى ابراز دور القافية والاهتمام بها في نظام اقرب الى المثنيات الشعرية^{٢١}.

(١٨) نحن والشعر الحر - محمد الصالح الجابري . مجلة الفكر . تونس . العدد السادس . مارس ١٩٦٧ .

(١٩) يقصد بالتضمين هنا تدفق المعنى من بيت لآخر **Enjambment** سمة سلبية في تقاليد القصيدة العربية . اذ يعدها العرضيون العيب الثاني من عيوب القافية بعد الاخطاء .

(٢٠) حركات التجديد - س. موريه ١٢٩ .

(٢١) الرسالة . العدد ٦٢٥ . يونيو ١٩٤٥ .

عدي. الضرب
التفاعيل

- ١ - عجباً كيف لم تعصف بالدنى زلزلة ؟ ٥ فاعلن
- ٢ - كيف لم تهو فوق الورى شهب مرسله ؟ ٥ فاعلن
- ٣ - يا لها مهزله ٢ فاعلن
- ٤ - يا لها سوءة مخجلة ٣ فاعلن
- ٥ - مثلت دورها أمة تدعي ضلة انها من كبار الدول ٨ فاعلن
- ٦ - سلمت للمغيرين أوطانها التواري ١٠ فاعلن
- في سوريا وفي لبنان النخل
- ٧ - أمة ولت من وجه العدو فراراً ٦ فع
- ٨ - من ضربته الأولى انهارت ككتيب الرمل انهيارا ٨ فع
- ٩ - خاست بمواثيق أحلافها البائسين ٥ فاعلان
- ١٠ - الذين توافوا إلى أرضها منجدين ٥ فاعلان
- ١١ - ثم خرت ساجدة تحت اقدام اعدائها المعتدين ٧ فاعلان

ويمكننا ان نلاحظ، بغض النظر عن هذه العبارات النثرية، شكل القافية في هذا المقطع وقد برز بشكل ملحوظ متخذا هذا التخطيط:

أ أ أ أ - ب ب - ح ح - د د د ..

أما الذي اضعف التجربة كلها فاستعمال الشاعر للمتدارك نفسه، ان جاء بكل تشكيلاته في الحشو والاضرب بل زاد عليه تشكيلات ليست منه. كما ان الابيات لا يمكن ان تستقيم مع المتدارك الا اذا خطفنا بعض الحروف وشدنا بعضها الآخر كما في تشديد ياء (سوريا) ومع ذلك فاذا قرأنا الابيات ١-٦ وجدنا اضربها جاءت على (فاعلن)، ثم جاء ضرب البيتين ٧ - ٨ (فع) ثم جاءت الابيات ٩ - ١١ على (فاعلان)، فاذا ما اضعفنا الى ما جاء في الحشوم (فاعلن) و(فاعلن) و(فاعل) ادركنا هذا التنافر الشديد والنبو القبيح الذي تحسه الاذن ولا تتطلبه النفس في ابسط انواع النغم الموسيقي. بل لعل ما اضافته الشاعر من ضرب جديد على المتدارك وهو (فع) الذي يسمى (بترا) في المتقارب، و(حذذا) في الكامل حين يسقط الوند المجموع برمته من آخر تفعيلتيهما قد اساء اساءة بالغة الى تسلسل النغم وتداعي مؤثراته في الأذن في حين قصد الشاعر الى المزج بين أكثر من ضرب وتشكيل في محاولة تجديدية. ولقد تعاونت كل هذه الاسباب مع امتداد البيت بهذا الطول المستكره ووصوله الى عشر تفعيلات على اضطراب نغم القصيدة وتشويشها والوصول بها الى غاية

الفجاجة والنثرية كما في قوله من ابيات متفرقة:

فاذا صوت قد علا لا يسمعه الا المنصفون
يا ايتها الدنيا هل تدريين انك مخدوعة
اسألي قبل ان تجيبي: من هم هؤلاء الجنود البواسل؟

ولقد دفع هذا الاضطراب الموسيقي الشديد، وفقدان الحس الموسيقي في كثير من ابيات قصيدة باكثير، السيد حسين غنام الى انتقادها انتقادا شديدا في العدد التالي من الرسالة، أخذا على باكثير تسميتها بـ(نموذج من الشعر المرسل الحر) شارحا اسلوب كل من الشعر المرسل **Blank Verse** والشعر الحر **FREE VERSE** كما في الادب الاوربي، منتهيا الى ان قصيدة باكثير قد اهملت (الموسيقية) بعدم التزامها بحرا واحدا، ولذا فهي «ليست شعرا مرسلا ولا هلحر» وانما يمكن تسميتها بـ(النثر الشعري) او (الشعر المنثور) اما ان تسمى نظما **Verse** فهذا خطأ. ٢٢.

ثم قدم ترجمته لقصيدة لونغفلو على انها من (الشعر المرسل)، وقد جاءت على تفعيلة الوافر (مفاعلتن) مستخدما الشكل التالي،:

عدد	الضرب	التفاعيل
٤	مفاعلتن	١ - لعلك سائلي من أين هاتيك الأقاصيص
٤	مفاعلتن	٢ - ومن أي المصادر جئت بالأخبار ترويا
٤	مفاعلتن	٣ - وان لها لرائحة من الغابات منبعثة
٤	مفاعلتن	٤ - وان بها ندى الاعشاب في المرجات منبثة
٢	مفاعلتن	٥ - ندى رطب ان التمعنا
٢	مفاعلتن	٦ - بضوء الشمس او سطعا
٤	مفاعلتن	٧ - وان لها دخاناً جاء م الاكواخ مرتفعاً
٤	مفاعلتن	٨ - وان لها خريز الماء فالأنهار مندفعة

هذا هو المقطع الاول، وفيه نلاحظ ان (المترجم) قد استخدم مجزوء الوافر حيناً (اربع مرات مفاعلتن) وحيناً شطرة متكونة من تفعيلتين من تفعيلات الوافر، بحيث يمكن ان نطلق عليها تجوزاً (منهوك الوافر)، كما نلاحظ بروز القافية بروزاً شديداً وفق هذا المخطط:

أ - ب - ح - د - د - د

(٢٢) المقدمة النثرية للقصيدة . انظر الرسالة . العدد ٦٢٨ - يوليو ١٩٤٥

وفضلا عن أن هذه القصيدة لا تمثل تجربة شعرية محددة: إذ إنها ترجمة لقصيدة من الشعر الحر الغربي، بمعنى أن المترجم لم يعان تجربة فنية معينة تدعو إلى الشكل الجديد، فأننا لا نستطيع أن نعدّها جديدة متميزة. فقبل سنوات ثلاث من تاريخ نشرها، اذاع العقاد قصيدة قريبة جدا من هذا الشكل بعنوان (عدنا والتقينا)،^{٢٣} تقوم على النظام العروضي نفسه بتوزيع التفاعيل بشكل متكرر، مع الاحتفاظ بالقافية بارزة بروزا ملحوظا. يقول العقاد:

عدد	الضرب	التقينا
١	فاعلاتن	والتقينا
١	فاعلاتن	عجبا كيف صحونا ذات يوم والتقينا
٤	فاعلاتن	بعدهما فرق قطران وجيشان يدينا
٤	فاعلاتن	فتصافحنا بجسمينا وعدنا فالتقينا
١	فاعلاتن	بعد عصر
١	فاعلاتن	أي عصر
٤	فاعلاتن	والنوى تجري وسر الحب في الأكوان يجري
٤	فاعلاتن	ثم نادانا تعالوا فاهبوطها أرض مصر
٤	فاعلاتن	قضى الأمر كما شاء فعدنا والتقينا

وليس من شك في أننا حين نقرن هذه التجارب، بتجربة نازك الملائكة في قصيدتها (الكوليرا)، وقصيدة السياب (هل كان حبا)، فسنجد فروقا كبيرة سواء في طريقة استخدام التفعيلة المنتقاة من بحر واحد وتوزيعها في أسطر القصيدة بنسب متفاوتة، أو في تدفق المعنى من بيت لآخر دون أن يقف وقفته المعهودة في نهاية السطر. والأهم من ذلك كله طريقة توزيع القوافي ومجيئها في أماكن دقيقة من القصيدة كحيلة من الحيل الموسيقية لتعويض غياب الوزن التقليدي، فضلا عن أساليب التكرار والتكرار المتوازي ما بين المعاني والاصوات، والاهتمام بالايقاعات الداخلية، والتكرار الصوتي في المقاطع والحروف **assonance** وكلها محاولات وأساليب تعويضية عن القافية المنتحية عن موقعها المألوف.

(٢٣) انظروا في الرسالة . العدد ٤٤٧ . أغسطس ١٩٤٢ .

ان قصيدة نازك الملائكة (الكوليرا) تتسم ببعض هذه السمات، على الرغم من فجاعتها، باعتبارها التجربة الاولى. لقد اختارت الشاعرة تفعيلية المتدارك، ذي النقرات، في محاولة لتصوير وقع ارجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في مصر^{٢٤}، وسنختار المقطع الثاني من القصيدة:

عدد	الضرب	التفاعيل
٢	فعلن	١ - طلع الفجر
٤	فعلان	٢ - اضع الى وقع خط الماشين
		- في صمت الفجر ، اصغ ،
٦	فعلات	انظر ركب الباكين
٤	فعلن	٤ - عشرة أموات ، عشرونا
٤	فعلن	٥ - لا تحصى ، اصغ للباكين
٤	فعلان	٦ - اسمع صوت الطفل المسكين
٤	فعلن	٧ - موتى ، موتى ، ضاع العدد
٤	فعلن	٨ - موتى ، موتى ، لم يبق غد
٦	فعلان	٩ - في كل مكان جسد يند به محزوز
٤	فعلان	١٠ - لا لحظة اخلاذ لا صمت
٤	فعلان	١١ - هذا ما فعلت كف الموت
٣	فعلان	١٢ - الموت الموت الموت
٦	فعلان	١٣ - تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

نلاحظ ان القوافي لا تأخذ شكلا نمطيا تاما وان تعاقبت احيانا، كما أن عدد التفاعيل تتراوح باختلافات وتباين، ولم تصل في اطول بيت الى أكثر من ست متلازمة مع احساس الأذن العربية التي الفت ثمانية تفاعيل في البيت الواحد من الخبب. والاهم من ذلك، هذا التكرار الدقيق للكلمات والمقاطع، وتواشجه مع المعنى، وتأكيد بطريق ذكية مما صرف انتباه القارئ عن مرتكز القافية التقليدي بعد طول البيت المعهود، الذي تعود أن يقف عندها.

ولسنا في معرض شرح الاساليب الموسيقية الجديدة التي ادخلها كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وتجاربهما في قصيدة الشعر الحر، لكن الذي يعنينا تأكيده في هذا الصدد، ان هذه الفترة التي استمرت في ساحة الشعر

(٢٤) انظر القصيدة في (شظايا ورماد) . مطبعة المعارف . بغداد ١٩٤٩ ص ١٢١ .

العربي انما كانت فترة طويلة من فترات (التجريب)، كان الشاعر يبحث عن البناء والنموذج الذي ينهي به هذه العلاقة المتوترة بين المضمون المتجدد مع حركة العصر المضطرب المسرع من حوله، وبين هذا الشكل التقليدي في قاموسه وأوزانه وقوافيه.

وعلى الرغم من أن كل هذه التجارب التي مارسها الشعراء في مصر ولبنان والمهاجر قد «ذلت تحمل خصائص الشكل التقليدي»^{٢٥}، فإن الالتفات الى تحديد القاموس الشعري، والحرص على مفارقة الرؤية الكلاسية، والتنبيه الى اساليب استخدام لغة الصور والرموز، والاهتمام بعالم الباطن والتجارب الروحية الخاصة بالشاعر. هذه القضايا وغيرها لم تكن قد أخذت مكانها الحقيقي من رؤية الشاعر وأزمته في كتابة القصيدة.

ومن هنا، تعددت الدعوات وكثرت الأزمات والكتابات المتناقضة والآراء المتخاصمة في قضية (الشعر الجديد) أثناء سنوات الحرب. فقد أثرت من جديد قضية الشعر المرسل في سلسلة مقالات كتبها دريني خشبة^{٢٦}، فبرد العقاد على هذه الدعوة الجديدة، بأن قضية «القافية قد حلت نهائيا بتغييرها في كل مقطع من القصيدة، وان لا حاجة لاطلاقها على طريقة الشعر المرسل بعد التجربة الفاشلة»^{٢٧}.

ويشير الدكتور محمد مندور قضية القاموس الجديد من خلال دعوته للشعر المهموس والنثر المهموس، متخطيا المفهوم التقليدي للشعر مهاجما شعر انعقاد وغيره، متخذا نماذج الجيدة لهذه الدعوة من قصيدة شعراء المهجر امثال ميخائيل نعيمة، نسيب عريضة، مرددا المصطلح الفرنسي لهذا اللون من الشعر **ami-Voix** ٢٨.

ثم يعقب هذه الدعوة، بأخرى صريحة يدعو فيها الشعراء والادباء الى الأخذ بأدب أوربا في انواعه المستحدثة^{٢٩}، بعد ان يقدم سلسلة مقالات يدرس

(٢٥) حركات التجديد - موريه ص ١٣٥

(٢٥) حركات التجديد - موريه ١٣٥

(٢٦) انظر مقالته (الشعر المرسل والشعر الحر) الرسالة العددان ٥٣٨ ، ٥٣٩ . اكتوبر ونوفمبر

١٩٤٣ . وانظر مقالته (الشعر المرسل وشعراؤنا الذين حاولوه) . الرسالة . العدد ٥٤٠ نوفمبر

١٩٤٣ .

(٢٧) مقالته (في الشعر العربي) . الرسالة . العدد ٥٤١ . نوفمبر ١٩٤٣

(٢٨) الادب المهموس - ثلاث مقالات للدكتور مندور . الرسالة . اعداد مايو ١٩٤٣ .

(٢٩) الأخذ عن أوربا - الرسالة ٥٧٤ . يوليو ١٩٤٤ .

فيها قضايا الازان والعروض والموسيقى في الشعر الاوربي والشعر العربي شارحا الفروق الموسيقية بينهما^{٣٠}.

وتثار قضية (السلفية والمستقبلية) في الادب واللغة، فيكرر سلامة موسى دعواه للعامة، فيرد عليه العقاد والحوبي وغيرهما^{٣١}. وتشهد مجلة الرسالة، في فترة الحرب وما بعدها بقليل معارك ادبية وخصومات شديدة وكتابات حادة النبرات في الدفاع عن قضايا تحمل آثار الحرب ومشاكل العصر ما يعد جديدا في ساحة الشعر العربي. فتثار قضية الرمزية في الشعر والدعوة لها من جديد^{٣٢}، كما تثار قضايا العالم الجديد و (نظرته المادية) وتأكيد فكرة (المستقبلية) و(العلمانية) و(الموضوعية)^{٣٣}. كما تثار قضية (الادب والمجتمع) وموقف الاديوب من قضايا مجتمعه، ومن قضيته الذاتية^{٣٤}.

على أن اهم القضايا التي أثارت جدلا وخصومة مستمرة ما سميت بقضية (الشعر الجديد) أو (ادب الشباب وادب الشيوخ) وانقسام الادباء الى هذين (المعسكرين)، يتراشقون التهم العنيفة. فالشباب كما يرى الشيوخ «انما هم ي نهجون نهج الافرنج في اخيلتهم وتصوراتهم ويحتذون بهم ويستعيرون منهم.. وأدبهم يختلف عن الأدب الاوربي الرفيع، وانماهم يكتبون (لغطا) وهم متشاعرون وأشباه كتاب»^{٣٥}.

أما الشباب فيقولون «.. العقاد عاجز ولا شأن له بالشعر، وطه حسين له كتب ركيكة محشوة بالاغاليط، والزيات يكتب بأسلوب معقد يعلو على أفهام القراء، وأحمد أمين رجل مصنف لا شأن له بالأدب ولا مذهب له في الكتابة، والمازني ملفق، مقالاته من التفاهات. وعنان يسطو على جهود المؤرخين ويعزوها الى نفسه والجارم ينتهب معاني الشعراء وينظمها لنفسه. وهيكل مؤرخ عقيم لا يصبر على مرارة التمحيص ثم هو داعية متحمس والعلم ينافي

(٣٠) انظر مقالتيه (الشعر الاوربي) الرسالة . العدد ٥٤٠ ، ٥٤١ . نوفمبر ١٩٤٣ ، و(الشعر العربي) . الرسالة العدد ٥٤٢ ، ٥٤٣ نوفمبر ١٩٤٣ . وانظر مقالته (الشعر الخطابي) . الرسالة . العدد ٥٢٠ . يونيو ١٩٤٣ .

(٣١) السلفية والمستقبلية . العقاد . الرسالة . العدد (٦٢٧) . يوليو ١٩٤٥ .
(٣٢) انظر مقالات زكي طليمات حول هذا الموضوع في مجلة الرسالة عام ١٩٤١ .
(٣٣) العالم الجديد - زكريا ابراهيم . الرسالة العدد ٦٤١ اكتوبر ١٩٤٥ . وانظر مقالته (الذات) . الرسالة العدد ٦٦٨ ، ابريل ١٩٤٦ .

(٣٤) انظر مقالة (الادب والمجتمع) لعبد العزيز الكرداني - الرسالة ٦٧٣ مايو ١٩٤٦ . وانظر محاضرة الدكتور طه حسين (الصورة الجديدة للادب) . الرسالة ٧٥٢ ديسمبر ١٩٤٧ .

(٣٥) الشعر الجديد - للاستاذ ا.ع. الرسالة ٥٦٤ لسنة ١٩٤٤ .

الدعوى وينا في التمس...» ٣٦.

لكن هذه الخصومة الشديدة بين القديم والجديد تظل في اطار المناوشات الشخصية لا تنتج أدبا جديدا، ولا تتنفس عن حركة عميقة، فتظل ساحة الشعر وقد تفرد بها أو كاد علي محمود طه، تدور حول اسمه ودواوينه المتتالية مقالات المديح والاطراء حتى انتهى عند بعضهم «أغنية في فم الجيل الجديد.. وأصبح شعره إحدى أناشيد مصر الحديثة» ٣٧.

وهكذا لم تتمخض هذه المعركة الشديدة الغامضة، المضطربة الدعوات والآراء عن الشعر الجديد سوى العودة الى بريق اسم الشاعر علي محمود طه ووراءه ابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل وأحمد رامي وابراهيم محمد نجا وعبد الغني حسن وحسن كامل الصيرفي ومن سوريا انور العطار وامجد الطرابلسي، ومن السودان التيجاني يوسف بشير ومن لبنان والمهاجر ميخائيل نعيمة وابو ماضي وغيرهما ٣٨.

كما لم تتمخض دعوات الدكتور مندور في الشعر المهوس ودراسة الأوزان الاوربية والأخذ المباشر عن ادب الغرب، عن شيء ذي بال مما يمكن أن ينهي مشاكل القصيدة في هذه الفترة ويخلص الشاعر من آثار الموقف الكلاسي والرؤية التقليدية وآثارهما في نسيج القصيدة. اما دعوات الشعر الحر والشعر المرسل فقد خفتت خفوتا شديدا بعد أن أهملها الشعراء ولم يقدم المشهورون منهم على تجارب جديدة، واكتفى الجميع بالنتيجة التي انتهت اليها العقاد، من أن الشعر العربي لم يعد بحاجة الى هذه الألوان والتجارب، فقد حلت المشكلة بتنوع قوافي المقاطع في القصيدة الواحدة، وأثبتت التجارب فشل تلك الأساليب.

(٣٦) على هامش الخصومات الادبية: - دريني خشبة الرسالة العدد ٥٢٨ . اغسطس ١٩٤٣ . وانظر (حول ادب الشباب) الاعداد ٥٥٣ - ٥٧٠ لسنة ١٩٤٤ .

(٣٧) اغنية الرياح الرابع - دريني خشبة . الرسالة . العدد ٥٤٨ ، ٥٤٩ . يناير ١٩٤٤ . وانظر سلسلة مقالات بعنوان (علي محمود طه المهندس شاعر الفن والجمال) الاعداد ٥٥١ - ٥٥٤ فبراير ١٩٤٤ . وانظر (راي خليل مطران في شعر علي محمود طه) وآراء الياس ابي شبكة وميخائيل نعيمة وقدرى طوقان - الرسالة ، الاعداد ٤٨٢ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٦٢٧ ، لسنة ١٩٤٢ - ١٩٤٥ .

(٣٨) حفلت مجلة الرسالة ، بعد توقف مجلة ابولو ، بنشر قصائدهم ومناقشتهم . انظرها خلال السنوات ١٩٤٥ - ١٩٤٦ .

وفي العراق يبدو الموقف الأدبي جامدا راکدا قبل سنوات الحرب، فما زال أتباع التيار الكلاسي مسيطرين على أجواء الشعر، وما زالت القصيدة المرغوبة هي القصيدة التقليدية، لاسيما وأن دماء جديدة قد دخلتها بلمعان شاعرية الجواهري الذي تمكنت قدراته الشعرية، بعد النضوج، من استنصاف القديم وبلورته وهضمه ثم تقديمه في اعلى المستويات الكلاسيكية.

ولا شك أن غيبة الناقد الأدبي الجديد، وقلة الدراسات النقدية الحديثة، عن الشعر ومفاهيمه وأساليبه الجديدة المتطورة، وضعف الترجمة عن الأدب الاوربي، وضآلة ثقافة الشعراء وبعدهم عن أجواء الشعر الاوربي المباشرة ونظرياته في الخيال واللغة والموسيقى، كانت كلها اسبابا مؤكدة لهذا الجمود وحالة الركود التي سادت هذه الفترة.

ولن نعدم دعوة هنا ورأيا هناك في تجديد الأدب ونبذ الصياغة الشعرية القديمة أو مهاجمة المقلدين، الشيوخ منهم والشباب على السواء ويخاصة «أولئك الشباب الذين يزعمون التجديد ويدعون الابتكار وقد وضعوا نصب اعينهم شاعرا مصريا أو سوريا واصبحوا يقتفون أثاره فكرة وتعبرا... وقد نتج عن ذلك ان النتاج الادبي في العراق اليوم ما هو إلا نتاج تقليدي مبتذل لا يستحق اعجابا أو تقديرا»^{٣٩}.

وهناك من يرى ان تخلف الشعر العراقي في موضوعاته وفي مضامينه لا بد له من رفع شعار الدعوة (للادب الواقعي) كالذي ذهب اليه عبد المجيد لطفي في مقالته التكريزية لديوان الجواهري^{٤٠}. والغريب ان الكاتب قد فهم الواقعية على انها «تصوير حياة البائسات اللواتي يعشن تلك العيشة الرخيصة ببيع اعراضهن» ووجدها ممثلة في الجواهري حين كتب في الادب المكشوف واضاف لونا جديدا كان لا يستساغ واجاب على من يعترض ببيت واحد:

أنا ضد الجمهور في العيش وفي التفكير طرا وضده في الدين^{٤١}.

ولعل الجواهري قد صدق هذا الفهم الغريب باعتباره ممثلا للادب الواقعي فراح ينشر بعض المقالات التي تدعو الى ان يلمس الأدب والشعر

(٣٩) التجديد في الادب - رؤوف الجبوري - مجلة الحكمة ، بغداد . العدد الثاني . تشرين ثان ١٩٣٦ .

(٤٠) ليلة مع ديوان الجواهري - عبد المجيد لطفي ، جريدة الانقلاب . العدد ٥٢ ، آذار ١٩٣٧ .

(٤١) المصدر السابق .

قضايا الشعب، في جريدته (الانقلاب) التي أصدرها اثر الانقلاب العسكري الذي قام به لطفي بكر صدقي عام ١٩٣٧^{٤٢}.

على أن قضية تجديد الشعر كلها لا تخرج عن حدود رفض التقليد و«البديع والمقامات... وما إليها»^{٤٣}، والدعوة في احسن الاحوال الى ادب يستمد موضوعاته وألوانه وأساليبه من ادب اوربي «كأدب البحر وأدب الموسيقى وأدب الموقد»^{٤٤}، من مفهوم تقدير قيمة الادب وضرورته في حياة العراقيين والكف عن اعتبار الادب ألوية لا تستحق عنايتنا... وان يحق لنا أن نحذو حذو اوربا والغرب في هذا المضمار وان يكون تقديرنا له كتقديرهم له سواء بسواء^{٤٥}.

أما مفاهيم الفن، وسمات الادب الجديد والقصيدة الحديثة وخصائص الشعر والادب الذي يحذون به حذو اوربا، فكلها أمور مبهممة وقضايا تفتقد التحديد والدقة. وأكثر ما طمح اليه بعضهم أنه اراد للادب العراقي «شعراء وجدانيين مثل ناظم حكمت واقبال وايليا أبي ماضي، وكتابا مثل سلامة موسى واسماعيل مظهر وسليم خياطة من سوريا... وكفانا أن نترك الادب العربي بيد الأثري (محمد بهجة) وأمثاله من المقلدين»^{٤٦}.

ولقد ظلت هذه الأفكار سائدة في سني الحرب الاولى، تغذيها كتابات متناقضة ودعوات مضطربة، فمنهم من يدعو الى دراسة شلي مؤكدا أن «شعره سيبقى ينبوع الارواح الظامئة»^{٤٧}، ومنهم من يصدر كتابا عن (ايليا أبي ماضي والحركة الأدبية في المهجر) باعتبارهما عنصري التجديد في الادب الحديث^{٤٨}.

وهناك من يرى وجوب الاهتمام «بشعر الشابي خريج مدرسة جبران خليل جبران... هذه المدرسة الرفيعة التي استحدثت ثورة خطيرة في الأدب العربي الحديث.. وادبها يجاري الأدب الغربي»^{٤٩}.

(٤٢) ادباء الشرق الجديد والاتجاه نحو الشعب - ابراهيم المصري ، الانقلاب العدد ١١٧ . حزيران ١٩٣٧ . وانظر مقالة (أيها الادباء انظروا الى الشعب) محمود عزت موسى ، الانقلاب . العدد ١٢٢ . حزيران ١٩٣٧

(٤٣) الادب في العراق - عيد الوهاب الامين . مجلة الرسالة . العدد ٢٤٠ لسنة ١٩٣٨ .

(٤٤) المصدر السابق

(٤٥) المصدر نفسه .

(٤٦) التجديد في الادب - رؤوف الجبوري ، مجلة الحكمة . العدد الثاني تشرين ثان ١٩٣٦ .

(٤٧) شلي - محي الدين السامرائي . الرسالة . العدد ٥٤٩ . يناير ١٩٤٤ .

(٤٨) بب ابو ماضي والحركة الأدبية في المهجر - نجدة فتحي صفوت . بغداد ١٩٤٥ .

(٤٩) مصر في شعر الشابي - محمد روزنابحي . جريدة الهاتف . النجف . العدد ٣٩٤ السنة ١٩٤٥

ومنهم من وجد أن أحداث الحرب قد هدمت الحياة الوجدانية بالاتجاه نحو (الماديات والمحسوسات) فراح يدافع عن ضياع مفاهيم (الكرامة) و(الشرف) و(الحرية) و(المجد)^{٥٠}، بينما ذهب آخرون إلى ادب جديد مبتعد عن الاعتبارات المثالية وضرورة وضعه على أسس علمية (مادية) تقوم على خدمة الشعب وصيانتها من الأيدي الأثيمة^{٥١}. وناقش آخر علاقة الأدب بالسياسة رافضاً فكرة العالم الجمالي المنعزل عن الحياة أو الاكتفاء بتصويرها فحسب دون إضافات، مردداً ما قرأه من آراء الواقعية الاشتراكية في ألا يكون الأدب صورة للحياة الاجتماعية كما هي «بل صورة للحياة الاجتماعية كما يجب أن تكون بالنسبة إلى مصالح الجماهير الغفيرة ورغباتها وميولها وحاجاتها المادية والمعنوية... وان مفاهيم الجمال والكمال والحق وما إليها من التعابير لا تتحقق في المجتمع دون العمل... العمل الاجتماعي والسياسي، وهذا العمل لا يتم دون الإدراك المادي والبصيرة المادية التي تكمن وراء كل الأفكار والمعاني الاجتماعية والنفسية»^{٥٢}.

(٥)

تلك هي أبرز الآراء والأفكار التي نجدها أثناء سني الحرب، وهي على ما فيها من تناقض وغموض، وترديد أصداً دعوات ونظريات تظهر في صحافة الوطن العربي، فإنها في النهاية لا تصوغ مفهوماً واضحاً أو محدداً للفن عامة ولفكرة تجديد الشعر خاصة ويمكننا أن نقول أن الوصول إلى قصيدة المهجريين كان أقصى ما مثلته وطمحت إليه معظم الآراء المطروحة في ساحة الشعر والنقد في العراق.

ولكننا حين نتجه إلى النتاج الشعري نفسه، فلن نجد إلا الحد الأدنى من هذا الطموح، بل سنجد ظاهرة التقليد التام لأساليب الشاعر المهجري وموضوعاته ومن بعده شعراء أبولو وفي مقدمتهم علي محمود طه وإبراهيم ناجي، هي السائدة في قصائد أغلب الشعراء العراقيين خلال هذه الفترة.

(٥٠) في حياتنا الوجدانية - حسين مروة . مجلة الرسالة . العدد ٣٦٣ . يونيو ١٩٤٠ .

(٥١) الثالث الأدبي - عبد الرزاق البارح . مجلة الرابطة بغداد . العدد ١١ . أيلول ١٩٤٤ .

(٥٢) مهمة الأدب في المجتمع - جرجس يوسف . مجلة الرابطة . العدد الخامس . حزيران ١٩٤٤ .

ولعل الشاعر عبد القادر الناصري^{٥٣}، خير من يمثل هذه المرحلة الدقيقة من مراحل تطور الشعر في العراق، كما تمثل قصيدته ظاهرة التقليد احسن تمثيل، على الرغم من أن بعض الكتاب والشعراء العرب قد غالوا في تقييم شعره. فلقد نظروا اليه باعتباره «أول صوت شعري في العراق يحمل غناء الرومانسيين وعواطفهم وتعبيرهم عن أحاسيسهم الذاتية وتجاربهم الشخصية»^{٥٤}. ولعل للنهائية المؤلة التي انتهى اليها الشاعر وطريقة موته الدرامية «.. في ثاني يوم الأضحى في ١٥ مايو ١٩٦٢، وفي مستشفى الجمهورية ببغداد كان جسد مسجى في المشرحة لا يعرف أحد من هو «حالة تسمم. مجهول»^{٥٥}، ثم دفنه في مقبرة (الغرباء) ببغداد^{٥٦} اثر في العناية بشعره ودراسته^{٥٧}.

والواقع أن الناصري نموذج للشاعر الذي كونه قراءات مجلة الرسالة ودواوين شعراء المهجر وقصائد علي محمود طه وتجارب المشهورة في الحب والمرأة والمغامرة العاطفية والجسدية. فلم تكن ثقافته البسيطة التي حصل عليها أيام الدراسة التي انتهت في المرحلة الثانوية، ولا اتصاله ببعض الادباء الكلاسيين امثال عبد المجيد الملا ومحمد حسين الشبيبي والجواهري، ولا دراسته فنون البلاغة والمنطق والفقه على يد الشيخ عبد القادر الخطيب^{٥٨}، ولا حتى سفره القصير الى باريس ملتحقا بالبعثة العلمية هناك وفشله وعودته السريعة، بقدرة على تعميق ثقافته وتفتيح آفاقه على قضايا الفن ومشاكل التعبير والبحث الدائب وراء فكرة تجديد القصيدة وبنائها التقليدي.

يكشف ديوانه الأول (الحان الالم)^{٥٩}، وقد اصدره الشاعر وعمره تسعة عشر عاماً، عن سذاجة في التجربة الشعرية وفي التعبير عنها، وعن تقليدية

(٥٣) ولد الناصري عام ١٩٢٠ وتوفي عام ١٩٦٢ . انظر بشأن ترجمته : مقدمة الجزء الاول من (ديوان عبد القادر رشيد الناصري) ببغداد ١٩٦٥ بقلم كامل خميس . وانظر (تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي الحديث) للدكتور داود سلوم ص ١٠٨ . و (شعراء العراق المعاصرون) غازي عبد الحميد الكتي . الجزء الاول . ببغداد ١٩٥٧ . ص ١٩٠ - ١٩٧ .
(٥٤) انظر آراء احمد زكي ابي شادي والشاعر القروي وآخرين (ديوان الناصري) ج ٢ . ببغداد ١٩٦٦ . المقدمة .

(٥٥) شاعر اخطأ عصره - سهر القلماوي . مجلة الهلال . مايو ١٩٦٦ .
(٥٦) كامل خميس - مقدمة (ديوان عبد القادر رشيد الناصري) ص (و) .
(٥٧) انظر شاعرية الناصري - عبد الجبار داود البصري في (القمح والعوسج) ببغداد ١٩٦٧ ص ١٣٩ .
(٥٨) شعراء العراق المعاصرون - غازي عبد الحميد الكتي ج ١ ص ١٩١ .
(٥٩) صدر ببغداد عام ١٩٢٩ ، وقد اعاد هلال ناجي وعبد الله الجبوري نشره ضمن (ديوان الناصري) الجزء الثاني . ببغداد ١٩٦٦ على الصفحات ١٧ - ٤٠ .

واضحة لشعراء المهاجر: جبران وأبي ماضي وبعض شعراء ابولو ولا سيما في هيكل القصيدة وقالبها، وفي استخدام الاوزان المتنوعة والقوافي المتغيرة مع الشطرات القصيرة. ففي قصائده (حنين)، (شاعر)، (مناجاة)، (انسين) (الحياة)، (الشقاء)، (قلبي)، (الى غانية) نجد تلك القوالب التي شاعت بجهود شعراء المهجر. من ذلك قصيدة الناصري (الموت)^{٦٠} التي جاءت على هذا القلب:

راحة للشقي
سلوة للكئيب

من الحياة
والعذاب

في السما يلتقي
بالصديق الحبيب

في المماة
في التراب

ثم تجيء بقية القصيدة بأسلوب الشطرين التقليدي من بحر الخفيف وعلى قافية الباء:

ان في الموت راحة لشقي يقطع العمر بالعنا والعذاب
... الخ.

وتعتمد هذه القصائد على تقليد ذلك النموذج المتكرر في الشعر المهجري، وبخاصة في قصائد جبران وأبي ماضي، والذي اطلقت عليه نازك الملائكة (الهيكل الذهني) ممثلاً في «القصائد التي تحتوي على فكرة يناقشها الشاعر بالأمثلة المتلاحقة»^{٦١} ومن ابرز خصائص هذا الهيكل في نماذجها الجيدة، ان حركة القصيدة لا تستغرق اي زمن، لانها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث يستغرق زماناً، كما أن خاتمة القصيدة المبنية فيه لا بد ان تستدعى شيئاً من البروز والجهورية^{٦٢}.

(٦٠) الحان الالم ، ديوان الناصري ، ج ٢ ص ٢٥ .

.. (٦١) قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة - دار الآداب . بيروت ١٩٦٢ ، ص ٢٢٣ - ٢٢٦ .

(٦٢) المصدر السابق والصفحات السابقة . وانظر النماذج التي اختارتها لهذا الهيكل .

والناصرى يحاول تقليد هذا النموذج دون أن يتنبه لشروطه الفنية، فقد يبدأ باثارة مشكلة ذهنية كالموت، أو المشاعر، أو الألم، وقد ينهيها بالخاتمة الجمهورية الملخصة لتلك القضية، كما في نهاية قصيدته (الموت) السابقة، إذ ينهيها قائلا عن الحياة:

فالسعيد السعيد من رام عنها طالبا راحة الردى والتراب
لكن مشكلته دائما انه يقع في اغراء التجريد الفكرى للقضية، فاذا به، وهو ابن التاسعة عشرة يحاول الظهور بمظهر الفيلسوف المفكر، يقدم تأملاته عن الحياة والموت في تقريرية باردة، دون التعامل بلغة الخيال والصور.

على أن الشاعر وراء النماذج المشهورة دائما، يقلدها ويحاكيها، وقلما استطاع - بثقافته البسيطة وتجربته الساذجة - الوصول الى مستوياتها الجيدة. فقصائده (تعالى)، (أناشيد الغرام) (يا ابنة الحى) (الى غانية) محاولات مكرورة لمحاكاة قصيدة ابي ماضي المعروفة (تعالى)، وكأن الناصري ينقل صورها وأوزانها وقوافيها واجواءها في قوله:

تعالى	نهجر	الناس	ونأتى	الجدول	الحالم
نغنى	آية	الحب	فننسى	الحاكم	الظالم
ونحيا	بين	جنبه	حياة	العاشق	الهائم

تعالى نهجر الناس ٦٣

ويحرق ابراهيم ناجي رسائل حب عزيزة عليه، إثر ثورة نفسية، ثم يسجل هذه التجربة في قصيدة مثيرة بعنوان (رسائل محترقة) يقول منها:

اشعلت	فيها	النار	ترعى	في	عزيز	حطامها
تغثال	قصة	حبنا	من	بدئها	لختامها	
أحرقتها	ورميت	قلبي	في	صميم	ضرامها	
ويكى	الرماد	الآدمي	على	رماد	غرامها	٦٤

فاذا بالناصرى يحرق رسائل حبه هو أيضا. ولأنه قد نسخ تجربة ناجى في المقدمة النثرية التي كتبها لقصيدته قائلا «... اضمرت فيها النار وأنا جالس أمامها، انظر اليها بعينين دامعتين ونفس حائرة... انظر الى قطع فؤادي في

(٦٣) ديوان الناصري ج ٢ ص ٢٢ .

(٦٤) من ديوانه (ليالى القاهرة) مكتبة الانجلو المصرية ص ٦٨ . وقد جاءت القصيدة بعنوان (رسالة محترقة) في (ديوان ناجى) الذي حققه رامى وصالح جودت وآخرون . دار المعارف ١٩٦١ ص

الجو كالملاك وهو يحترق ثم تهوي الى الارض رمادا... رمادا باردا»، لذا لم يتبق لقصيدته سوى برودة النثر، فلا اثر لصور ناجي وروحه الرومانسي الرقيق، لا سيما وان الناصري قد أخطأ في معرفة وزن قصيدة ناجي، فظنها من الرجز، فكان ان جاءت قصيدته من مجزوء الرجز الذي لا يصلح لهذا اللون من القصائد النفسية الغنائية:

احترقي احترقي يا قطعاً من الكبد
يا معبد الفكر ويا هيكله الى الأبد
يا اسعد العمر الذي قضى بأنس ورغد
... الخ^{٦٥}.

نقول اخطأ في معرفة وزن قصيدة ناجي، لان الناصري قليل الحظ في معرفة الاوزان ولا سيما في هذه المرحلة من عمره. ففي هذه القصيدة يستخدم ضربا ويكرره، ولا علاقة له بالرجز وهو ضرب (مستفعلان)، يقول في المقطع الثاني:

احترقي احترقي فالنار للسر تصون

وكذلك في المقطع الثالث:

احترقي احترقي فانت انرى بالهموم

وكذا في المقطع الأخير. ومعروف ان (مستفعلان) ضرب من اضرب الكامل المجزوء، وهو الضرب المذيل حين يضم ثاني (متفاعلن). وقد اختلط الأمر على الناصري حين اراد محاكاة قصيدة ناجي التي جاءت من الكامل المجزوء.

(٦)

ويكشف ديوانه الثاني (أثام)^{٦٦}، عن ضعف شاعريته، وتأکید تقليديته، في محاكاة شاعر روماني مشهور هو الياس ابو شبكة وتجربته المثيرة والمتميزة في التعبير عن نوازع الجسد والوقوع في حمأة الصلصال. وتجربة ابي شبكة، كما يوضحها ديوانه (افاعي الفردوس) قد تبدو متميزة في الشعر

(٦٥) ديوان الناصري ج ٢ (قلب يحترق) ص ٣٨ .

(٦٦) ظل هذا الديوان مفقوداً حتى عثر عليه هلال ناجي وعبد الله الجبوري ، فنشره ضمن (ديوان الناصري) الجزء الثاني . انظره على الصفحات ٧١ - ٩٦ .

العربي، على الرغم من تأثره الواضح بشعر بودلير وصوره المكتظة بلهات الجنس وفحيج الفرائز المكشوفة، والصور الدامية لآلام الجسد الانساني وهو يسقط ذلك السقوط التراجيدي في قفص الطين.

والواقع ان ابا شبكة شاعر مقتدر يصدر في تجربته الخاصة، عن مفهوم محدد للفن والشعر، نتيجة اطلاعه الجيد والمباشر على الشعر الاوربي، ولا سيما الفرنسي منه. وتتبعه للشعراء الفرنسيين المشهورين امثال بول فاليري وللرومانسيين امثال لامارتين وهوغو ودي فيني وللمرمزيين امثال بودلير ومالارميه. واكثر من هذا فهو يقرأهم بلغتهم متتبعا تجاربهم مدققا في اتجاهاتهم مفرقا بين بودلير البرناسي وفرلين الرمزي، وما قدمه كل منهما لقضية الفن الشعري^{٦٧}.

ويتضح مفهوم ابي شبكة لفن الشعر القريب من مفهوم الرمزيين في قوله «إن الشعر كائن حي تحتشد فيه الطبيعة فلا يقاس ولا يوزن»، لذا فهو برم بمصطلحات الشعر واقسامه «.. كيف نستطيع ادراك ما لا يدرك بل يحس لنقيده في دائرة ضيقة من اصطلاحاتنا البيانية ثم نوزعه مذاهب وطبقات وهي سياسة الشعر لا طبيعته؟ اليس من الخرق ان نحاول بلغة وضعية تحديد لغة المجاز والكتابة، لغة الروح، لغة الحس الوجداني العميق؟»^{٦٨}.

وتزخر مقدمة ديوان ابي شبكة (افاعي الفردوس) بمجموعة من المصطلحات التي تداولها الرمزيون كنظرية (الوحي)، و(الشاعر النبي)، و(الحقيقة الغامضة)، و(النور)، و(الادراك الموسيقي) و(النفس مصهر الشعور والجوهر الذي تنصهر عليه هذه المرئيات وتشارك في هذا العمل جميع الحواس)... الخ. تنتهي باعتبار الشعر الحقيقي ما خرج على النظريات جميعها و« صدر عن النفس وحدها » كالذي فعله « بودلير البرناسي وفرلين الرمزي »^{٦٩}.

واذا كان ابو شبكة قد اطلع على صور الخطيئة وتبريرها عند الرومانسيين في موقفهم ضد الاعراف الاجتماعية^{٧٠}، ومقولاتهم عن (اللذة)

(٦٧) ديوان (افاعي الفردوس) الياس ابو شبكة . دار المكشوف بيروت ١٩٤٨ . ص ١٨ - ١٩ .
(٦٨) المصدر السابق ص ٦ - ٧ .

(٦٩) المصدر السابق ١٩ .
(٧٠) انظر هذا المفهوم واثاره في الشعر الروماني (الرومانتيكية) د. محمد غنيمي هلال ٩٥ - ٩٦ .

ي. نالم) ٧١، وتمردهم على اخلاق المجتمع، واكثرهم من التحدث عن (روح شر او الشيطان) وعنايتهم الشديدة بشخصيته والدفاع عنه واستخدامه وسيلة للتعبير عن آرائهم ٧٢. كما اطلع على تجاربهم مع المرأة ومغالاتهم في تصوير خيانتها، كالذي حدث بين جورج صائد والفريد دي موسيه ٧٣، وخيانة مدام دوفال) للشاعر الفريد دي فيني ٧٤. وتلك الأجواء الشاذة والعلاقات الانسانية المعذبة بين الخوض في الاثم والجريمة، ونشدان الخلاص والتوبة كما صورتها قصائد بودلير الشهيرة عن علاقته بحبيبته الخلاسية (جون -وفال) ٧٥، وعلاقة بايرون بأخته ٧٦، فانه قد افاد من كل هذا الاطلاع والتأثر الذي ترك اثارا واضحا في وجدانه فكانت تجربته الخاصة ظاهرة غريبة مميزة في مضمون الشعر العربي، وفي التعبير عن عنف الجنس ومرارة الشعور بالاثم وتصويره تصويرا فنيا عاليا. فكان ان ذاعت قصائده (شمشون)، (القاذورة)، (الافعى)، (في هيكل الشهوات)، (سدوم)، (الصلاة الحمراء)، حتى عد «من التأثيرين على التقاليد والحدود.. وجاء بطابع مستحدث في الشعر العربي سيبقى هو عميده الاول ٧٧.

اما عبد القادر رشيد الناصري فلا يملك من ذلك كله الا الاعجاب الشديد بقصائد ابي شبكة وتجربته الجريئة، فراح يفرغها في قصائده، يحاكيها وزنا وقافية ورؤية. فعناوين قصائد الناصري في ديوانه (اثام) تكاد تكون هي عناوين قصائد (افاعي الفردوس). فهناك قصيدة بعنوان (قاذورة) ٧٨ و(افعى) ٧٩، و(هياكل الشهوات) ٨٠، و(شهوة) ٨١. وليس التشابه

(٧١) المصدر السابق . الصفحات ٤١ ، ١٠٠ - ١٠١ ، ١٤٣ - ١٤٥ .

(٧٢) المصدر السابق ١٢٨ ، وانظر فكرة (الشيطانية الرومانسية) التي سميت بعد ذلك باسم (البايرونية) المتأثرة بفكرة الشيطان عند ملتون في (الفردوس المفقود) :

(٧٣) ادباء الرومانتيكية الفرنسية - الدكتور محمد غلاب ، القاهرة مطبعة الرسالة ١٩٥٨ ص ١٧٦ - ١٧٩ .

(٧٤) المصدر السابق ١٦٠ - ١٦٤ . وانظر اثارها في شعره (الرومانطيقية في الأدب الفرنسي) ف.ل. سولنجه . ترجمة احمد دمشقية ٧١ .

(٧٥) انظر (ازهار الشر) ترجمة الدكتور ابراهيم ناجي . القاهرة ١٩٥٤ ولا سيما قصائد بودلير (الشرفة) ٨٤ ، (نبع الدم) ٨٦ ، (الشعر) ٩١ ، (الى فتاة من لابار) ١٢٣ .

(٧٦) الرومانتيكية - محمد غنيمي هلال ١٢٣ .

(٧٧) افاعي الفردوس - مقالة فيليكس فارس . الرسالة . العدد ٢٨١ لسنة ١٩٣٨ .

(٧٨) ديوان الناصري ج ٢ ص ٧٤ .

(٧٩) المصدر السابق ٨٥ .

(٨٠) المصدر السابق ٩٣ .

(٨١) المصدر نفسه ٧٤ .

في العناوين فحسب، انما في تقليد القصائد تقليدا يكاد يصبح نقلا وترديدا
للاصداء.

فقصيدة الناصري (نداء الجسد) ذات المطلع:

قربيني من جسمك المخمور واحرقيني بلفحه المسحور^{٨٢}
ترديد لصوت ابي شبكة في قصيدته (شمشون)^{٨٣}، ذات المطلع:

ملقيه بحسنك المأجور وادفعيه للانتقام الكبير

ولقد استكمل الناصري مطولة ابي شبكة تلك، برائية ثانية سماها (افعى)^{٨٤}،
نسخ فيها كثيرا من صوره الراجعة. يقول ابو شبكة:

وتنفس يا موقد الثأر في صدري واغرق نسل الزنا في سعيري
فيقول الناصري:

ثرن في هيكل الهزيل افاع قاتلات يضرمن وقد سعيري

ويقول ابو شبكة:

هوة اطلعت جهنم منها شهوات تفجرت في الصدور

فيقول الناصري:

اقلقتنا نوازع الاثم في الجسم وضجت دماؤنا في الصدور

فاذا صور ابو شبكة احترافه الموت الجسدي بين احضان النساء:

حملت منجله في العهر منتقما من النساء فهاتيه لتنتقمي

هاتي من العهر اشكالا ملونة نمهر بها بعضنا بعضا ونهدم^{٨٥}

قال الناصري:

هاتي من العهر اشكالا اذوق بها طعم الفجور ايا ولادة الألم

(٨٢) المصدر نفسه ٨١ .

(٨٣) ديوان (افاعي الفردوس) لابي شبكة ٢١ .

(٨٤) ديوان الناصري ج ٢ ص ٨٥ .

(٨٥) افاعي الفردوس . قصيدة (الشهوة الحمراء) ٤٢ .

ثم: اني اقترفت فنون الرجس منتقما
من النساء فجارينني لتنتقمسي^{٨٦}
وحسبنا أن ننظر الى مطالع قصائد الشعراء لنجد هذا التقليد والمحاكاة.
يقول ابو شبكة في (سدوم):
قومي ادخلي يا بنت لوط على الخنا وازني فان أباك مهد مضجعه^{٨٧}
فيقول الناصري في مطلع (هياكل الشهوات):
قومي اشربي فالليل خماري معي يا بنت لوط وقاسميني مضجعي^{٨٨}
وقصيدة الناصري (قاذورة) ذات المطلع:
كأس الدماء على نهديك طافحة فاسقي الظماء فنار الرجس تلتهب^{٨٩}
ترديد لصوت أبي شبكة (في هياكل الشهوات) ذات المطلع:
مالي أرى القلب في عينيك يلتهب ليس للنار يا اخت الشقا سبب^{٩٠}
وحسبنا ما عرضناه من هذه الصور الوحشية، والتقليد الذي يصل الى حدود
النقل، فالأمثلة أكثر من أن تحصى ولسنا في معرض الاستقصاء والحصص.
فهناك ترديد لمعظم تجارب أبي شبكة وافكاره عن (نبوة الشاعر) و(حلول جزء
من الشيطان في جسده)^{٩١}، وسخريته من زواج المرأة التي خانته وهي في ثياب
العرس. وحتى قصة الأم الآثمة ذات الطفل التي تحدث عنها ابو شبكة في
قصائده (الافعى)، (في هياكل الشهوات) لم ينس الناصري ان يحدثنا عنها هو
ايضا^{٩٢}.

(٨٦) ديوان الناصري ج ٢ ص ٧٢ .
(٨٧) افاعي الفردوس ٣٥ .
(٨٨) ديوانه ج ٢ ص ٩٣ .
(٨٩) ديوانه ج ٢ ص ٧٤ .
(٩٠) افاعي الفردوس ٣٢ .
(٩١) انظر قصيدة الناصري (لهفة) ج ٢ ص ٩١ وقارنها بقصيدتي ابي شبكة (سدوم)
و(القاذورة) .
(٩٢) انظر قصيدة الناصري (في هياكل الشهوات) ج ٢ ص ٩٣ وقارنها بقصيدتي ابي شبكة (الانعى)
و(في هياكل الشهوات) .

وفي ديوان الناصري الثالث (صوت فلسطين)^{٩٣}، تتضح حقيقة رؤيته الشعرية فإذا هي رؤية كلاسية تنبع من وصف الأحداث الخارجية، وتتضاءل فيها احساسيس الشاعر وينكمش وجدانه. وإذا بنا نعود مرة أخرى لنقرأ شعر الرصافي ونسمع اصوات الكاظمي وأصداء الشبيبي والجواهري والزهاوي والمتنبي، ولكن في خطب منبرية وأوامر النهي، والنداء، وأساليب الفخامة والجزالة، وعمومية الصفات وضعف الخيال، ومباشرة التعبير ونثرية:

بالضحايا وبالدم المسفوك تستقل الشعوب لا بالصكوك
فاعلني الحرب لا تهابي الصهايين وسوقي الى الجهاد بنيك
... القصيدة^{٩٤}.

وعلى هذا النمط جاءت قصائد الديوان كلها، ولا سيما (فلا عز للاحرار)^{٩٥}، (فلسطين الأبية)^{٩٦}، (قم تحدث)^{٩٧}، (ليعلم القوم)^{٩٨}، (صوت فلسطين)^{٩٩}.

ولقد ظلت ظاهرة التقليد لا تفارق قصيدة الشاعر، وظلت أصوات الآخرين عالية النبرات في نسيج قصائده. بل لقد شغف طويلاً بشخصية علي محمود طه و(جندوله) و(شواطئه) و(حبيباته الكثيرات) و(زورقه) ومغامراته العاطفية، ولا سيما بعد أن فارقه ذلك الروح الرومانسي الشفاف، ليبدأ (الشاعر المفلوت) على حد تعبير صلاح عبد الصبور^{١٠٠}.

وفي قصائد الناصري، بعد ديوانه (صوت فلسطين)، نسمع صوت علي محمود طه بكثرة، ونقرأ صوره، ونلاحظ حتى اشكال موشحاته واجواء قصائده. يقول الناصري من قصيدته (اسمهان.. اللحن الخالد)^{١٠١}:

(٩٣) صدر هذا الديوان ببغداد سنة ١٩٤٨. وقد اعاد هلال تاجي وعبد الله الجبوري ضمن (ديوان الناصري) الجزء الثاني. على الصفحات ٤١ - ٦٦.

(٩٤) ديوان الناصري ج ٢ ص ٤٥.

(٩٥) المصدر السابق والصفحة.

(٩٦) المصدر نفسه ٤٧.

(٩٧) نفسه ٤٩.

(٩٨) نفسه ٥٣.

(٩٩) نفسه ٥٦.

(١٠٠) علي محمود طه (قصائد) - اختيار وتقديم صلاح عبد الصبور. دار الآداب بيروت ١٩٦٩ ص ٣١.

(١٠١) ديوان الناصري ج ١ ص ١٥٢.

أسمهان اي لحن من أغانيك العذاب
طاف بي والليل في باريس مسود الالهاب

تكرنا مباشرة بقصيدة علي محمود طه (ليالي كليوبتره) ١٠٢:

كيلوبترا أي حلم من لياليك الحسان
طاف بالموج فغنى وتغنى الشاطئان

وقصيدة الناصري (اغنية ليالي الصيف) التي أولها:

اطل البدر من نافذة الأفق على النهر
والقى نوره الحالم في كأس الدجى السحري ١٠٣

صداء لقصيدة علي محمود طه (حلم ليلة) التي أولها:

إذا ما ارتقى البدر صفحة النهر
وضمنا فيه زورق يجري ١٠٤

أما صور (الزورق) و(الكأس) و(الليل) التي ترددت طويلا في قصائد
علي محمود طه، فكثيرا ما نجد لها منقولة في قصيدة الناصري ١٠٥. وكثيرا ما
ترددت صور (جندول) علي محمود طه في دواوين الناصري. يقول من قصيدة
(من ذكريات شلي) ١٠٦

يا أماسي حبنا الحالم عودي يا ليالي
وانشري في سفح لمبارد وحنيني وابتهالي

.....

حين سار الزورق المخمور يحدوه التمني
وجنيف كخيال طا ف مزهواً بذهني

.....

(١٠٢) : ديوان علي محمود طه . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ ص ٤٧١ .

(١٠٣) : ديوان الناصري ج ١ ص ٢٠٨

(١٠٤) : ديوان علي محمود طه ٢٥٨ .

(١٠٥) : انظر على سبيل المثال قصائده (من اغاني الشام) ديوان الناصري ج ٢ ص ٢٠٠ ، و(من اغاني

الوداع) ج ٢ ص ٢٠٥ ، و(خاتمة المطاف) ج ٢ ص ٢٠٧ .

(١٠٦) : ديوان الناصري ج ١ ص ١٦٢ .

وحبيب الروح في الزورق هيمان يغني
هذه امسية الحب وساعات الجمال

وبنا الزورق فوق اليم كالأطياف يسري
وحبيبي فاتن الطلعة شرقي الدلال

.....

اين «ماري» اين ليلات الوصال الساحر
يوم كنا مثل طيرين بروض عاطر
ذاك عهد مر من عمري كحلم عابر

... الخ، ولا تخطيء عين القارئ المدقق صور علي محمود طه وأسلوبه،
واجواءه الشعرية المعروفة، وموسيقاه وقوافيه. على أن الناصري لم يكتف
بقصيدته هذه لنقل تجربة الشاعر الرومانسي المشهور صاحب (الجدول)، بل
راح يكرر محاولته مرات ومرات ١٠٧، وأكثر من هذا، إذ نجده لا يتردد في
استخدام قاموس علي محمود طه وتجاربه وصوره أيضا. يقول علي محمود طه
من قصيدة (سارية الفجر) ١٠٨:

عبرت بي في صباح باكر فتنة العين وشغل الناظر
شعرها الاشقر فيه وردة لونها من شهوات الشاعر
ثم يقول:

قلت والفجر سننى ياقوتة لألات خلف السحاب الماطر
وعلى الرغم من أن هذه الابيات لا تمثل صورا باهرة مثيرة، أو خيالا
عبقريا، وحتى تشبيهاتها لا جديد فيها، فهي اقرب الى تشبيهات التقليديين
(الفجر سننى ياقوتة). لكن الناصري القليل الحظ من الشعارية والاصالة وهو
ينسخ ما يقع بين يديه، فاذا هو يقول:

(١٠٧) انظر قصيدته (موكب العيد) ج ١ ص ٣١ ، و (شهرزاد مدريد) ٣٤ ، و (في ليلة العيد) ٢٠ ،
و (ياتونسية) ١٢٣ التي جاءت على نسق (اندلسية) لعلي محمود طه . انظرها في ديوانه . دار العودة . ٧٣١ .

(١٠٨) ديوان علي محمود طه - دار العودة ص ٤٨٥ .

عبرت بي وهي شقراء لها وجه صبح
في مساء تعبق منه وتفسوح
شاعري الظل مخضل له النور مسح^{١٠٩}

وسنكتفي بهذه الامثلة لمحاكاة الناصري قصيدة علي محمود طه
وتجاريه واجواء قصائده فهناك صور وافكار تتكرر كثيرا في قصيدة الناصري
اصولها في دواوين علي محمود طه كفكرة (الحسن والجمال) و(الخمرة)
و(الشاعر المغامر) و(الحبيبات الكثيرات) وفكرة (الله والشاعر). ولذا نذ
الجسد)، نكتفي بالاشارة اليها فحسب^{١١٠}.

أما آثار الشعراء الآخرين كنجادي ومحمود حسن اسماعيل والشاببي
وبشارة الخوري وشعراء المهجر والقدا مي امثال ابن زيدون وابي نواس وجريز
وما يلتقطه الناصري من ترجمات قصائد الشعر الاوربي في الصحافة العربية،
فأكثر مما يتسع المجال لها. وسنكتفي بالتمثيل لبعضها:

يقول محمود حسن اسماعيل مصورا شفاه امرأة:

شفتاك اغنيتان نائمتان في وتر حزين
فاذا هما شفقان في افق تظل به الطيوب^{١١١}

فيقول الناصري ناسخا البيتين:

شفتاك اغنيتان هاجعتان	في وتر	طروب
بل واحدة سجواء	حالة بأنفاس	الطيوب ^{١١٢}

واذا قال محمود حسن اسماعيل:

سيرت في فجر الحياة سفينتي	واخترت قلبي ان يكون إمامي ^{١١٣}
---------------------------	--

وجدنا الناصري يقول:

سيرت في بحر الضلال سفينتي	ومشيت والغى المبرح ديني ^{١١٤}
---------------------------	--

(١٠٩) ديوان الناصري ج ١ ص ٣٤ .

(١١٠) وقد اشارت سهر القلماوي الى بعض هذه الصور وقارنتها . انظر (شاعر اخطاه عصره) مجلة
الهلال - عدد مايو ١٩٦٦ .

(١١١) قصيدة (شفتاك اغنيتان) . الرسالة . العدد ٣٤٧ ، فبراير ١٩٤٠ .

(١١٢) ديوانه ج ١ ص ١٥٤ . قصيدة (شفتاك) .

(١١٣) الرسالة . العدد ٣٣٣ . لسنة ١٩٣٩ .

(١١٤) ديوانه ج ٢ ص ٩٥ .

وإذا ما قرأنا أبيات نزار قباني المشحونة بالصورة:

النار في جبهتي في رثتي وريشتي بسواد اللون تختنق
نهر من النار في صدغي يعذبني الى متى وطعامي الحبر والورق
وما عتبت على النيران تأكلني ان احترقت فان الشهب تحترق^{١١٥}

فسنجدها في ديوان الناصري على هذه الصورة المسوخة:

النار في خافقي النار في كبدي النار ملء فمي النار ملء يدي
انى التفت أرى للنار السنة تمتد حولي كأن النار مبتري
انى رضيت الردى في الحب محترقا ما دمت اخلد في دنيا من الابد^{١١٦}

وإذا ما ترجمت لبودليير مجموعة من قصائده، التقط الناصري بعض صورها وعناوين بعضها الآخر، فهناك قصيدة لبودليير شهيرة بعنوان (جيفة) ^{١١٧}، نجدها وقد احتلت عنوان احدى قصائده^{١١٨}، ومثلها (الى غانية)^{١١٩}، فاذا ما ترجم من شعر بودليير هذان البيتان:

انا الطاعن والطعين انا الجرح والسكين^{١٢٠}
وجدناهما في مطلع قصيدة الناصري (المنتحر)^{١٢١}:

انا القاتل والمقتول والسكين والجرح

وهو في كل ذلك مكثر في قول الشعر وتقليد الشعراء ونسخ تجاربهم الى الحد الذي استولى على قصائد بعض اصدقائه وادعائها لنفسه.^{١٢٢}

(١١٥) قصيدة « ازار » من ديوانه (طفولة نهد) الطبعة الثامنة . بيروت ١٩٦٧

(١١٦) ديوانه ج ١ ص ٢١٧ .

(١١٧) ترجمها خليل هنداري في الرسالة (العدد ٣٤ لسنة ١٩٣٤) ثم ترجمها عثمان عيسى في الرسالة . العدد ٦١٢ مارس ١٩٤٥

(١١٨) ديوانه ج ٢ ص ٧١ .

(١١٩) انظرها في ديوانه ج ٢ ص ٢٩ ، وانظر قصيدة بودليير في (ازهار الشر) ترجمة الدكتور ابراهيم ناجي ص ٧٤ .

(١٢٠) من ازهار الشر - ترجمها الياس داود اعلان بغداد ١٩٥٠ . انظر المقدمة ص ٥ .

(١٢١) ديوانه ج ١ ص ٤ ، قصيدة (المنتحر) .

(١٢٢) بشأن هذه القضية وملابساتها وما دار حولها من مناقشات . انظر المقدمة التي كتبها هلال ناجي . - (ديوان الناصري) الجزء الثاني . ص ١١ .

والسؤال الذي يثار بعد ذلك كله: ماذا تعني هذه الظاهرة وما علاقتها
بخط التطور في الشعر العراقي؟

لقد سبق ان قلنا ان ما تعنيه هذه الظاهرة هو عقم الشاعر وبعده عن
الأصالة، وهي في الوقت الذي تشير فيه الى غيبة الشاعر الاصيل والفنان
نقتدر، فانها تكشف ايضا عن مجموعة من سلبيات الواقع الشعري: مثل
كسالة الاسلوب وضعف الاقتدار اللغوي وضحالة ثقافة الشاعر وتكوينه
علمي، وبالتالي سذاجة نظريته الجمالية ومفاهيمه الفنية.

وتلك سلبيات متوافرة في شاعرية الناصري. فتقافته محدودة لم تعمقها
لغة أجنبية، او اطلاع واسع على الشعر الاوربي ونظرياته الفنية. بل ان
تحصيله العلمي الذي توقف عند المرحلة الثانوية لم يسعفه بشيء من الاقتدار
اللغوي وضبط قضايا الموروث فاذا قصيدته تحمل قدرا من ضعف
الاستعمالات اللغوية والاختفاء النحوية والتراكيب الشاذة لا نجدها الا عند
اضعف الشعراء.

من ذلك قوله، في حديثه عن علي بن الجهم الشاعر القديم:

(علي) يتسلى باقتناص الطليبات
كل حسناء كأزهار الرياض الحاكيات
من رأى اقمار حسن في الثرى مؤتلفات ١٢٣

فاذا كانت الاجازة العروضية قد بررت له تحريك باء (الطليبات) وهي ضرورة لا
نراها مستساغة، فان اللغة لا تبرر له وصف (الاقمار) المذكرة بصفة للاناث
(مؤتلفات) وهي خطأ واضح.

وقد يستخدم جمعا غير مألوف، لا عن اختيار وتدقيق بافادة المعنى،
وانما اضطرارا وقلة زاد لغوي، كجمعه (الحن) على (الحن).

وانا نايبك الذي لو تغني فضحت الحني عيوب الانام ١٢٤

ويخطيء في الجمع الملحق بالذكر السالم فلا يحذف نون (سنون) في حالة
الاضافة:

(١٢٣) ديوانه ج ٢ ص ٢٢٤ .

(١٢٤) . ديوانه ج ٢ ص ٢٣٦ .

حتى إذا عبس الزمان مشاكسا ومضت سنون العز دون لقاء ١٢٥
ومن أخطائه البارزة استعماله (لازال) في غير موضع القاعدة النحوية المعروفة:
فأبسوك ذاك العبقري مخلص رغم الزمان ولا يزال يعظم ١٢٦

وليس ضبطه للقضايا الصرفية بأحسن من ضبطه لقضايا النحو، فلا عجب أن
استخدم الفعل (يذوي) بدل (يذوي).
أويرضيك وازهاري على الاشواك تذوي ١٢٧.

ومثلها (مطلوقة) بدل (مطلقة) ١٢٨، و (قساوة) بدل (قسوة) ١٢٩
أما العبارة النثرية المفككة التراكيب فمألوفة في قصيدة الشاعر، نكتفي
بالإشارة لبعضها، يقول:

ولذا أتيت عن الشعور معبرا. وعن الهوى المكبوت قمت أترجم ١٣٠

ومنها قوله :

وإذا قلنت يا بخيلة - قلبي بين كفيك - غالطت: (أنا مالي) ١٣١
ومن ذلك ما يبلغ حد الهذر والاضحاك كقوله:

لو كنت شاهدتي والدمع منهمر يوم الخميس لما أسرفت هجرانا ١٣٢
ولعل تعامله مع قضايا القافية وأخطائها أكثر ما يوضح ضعف ضبطه لأدوات
الشاعر الفنية التي يزودها به موروثة الأدبي. ففي شعره نجد أبرز العيوب
المعروفة كالإصراف حين يختلف المجرى بفتح وضم كقوله:

ثم اصحو ومرقمي لي أنيس ينث السحر والهوى ما أشاء
هكذا بت ليلتي في انتظار دون جدوى حتى اطلت البكاء ١٣٣

-
- (١٢٥) المصدر نفسه ٥٢ .
(١٢٦) ديوانه ج ١ ص ٤٨ .
(١٢٧) ديوانه ج ١ ص ٢٢ .
(١٢٨) نفسه ١٥٦ .
(١٢٩) ديوانه ج ١ ص ١٨٥ .
(١٣٠) ديوانه ج ٢ ص ٤٧ .
(١٣١) ديوانه ج ١ ص ١١٥ .
(١٣٢) ديوانه ج ١ ص ١٩٠ .
(١٣٣) ديوانه ج ٢ ص ١٢٤ .

يف نجد الاقواء ممثلا في اختلاف المجرى بين كسر وضم:

خفيت ان القاك في كل لحظة وما انت الا شاعر متلطف
مني اذا قدمت يوما هدية فهذا فؤادي مرسل فتلطف^{١٣٤}

ينشأ في البروز اخطاء القافية المعروفة بالسناد. فهذا سناد التوجيه (وهو
اختلاف حركة الحرف ما قبل الروي المقيد)، كقول الناصري وقد حرك هذا
حرف بالفتحة:

مر يوم على (نجواي) انكد سكر القلب من اساء وعربد
ثم يحركه بالكسر:

كلما قربتك مني الاماني بعدت شقة واخلف موعد^{١٣٥}

وذاك سناد الردف، اذ جاء ببيتين أحدهما مردوف القافية دون الآخر:
فقد شيعت باللعنات حبا امات مع الربيع السمح غرسي
اذا مجنون ليلي مات عشقا فقيسك في الرجولة غير قيسي^{١٣٦}
واسوا منه سناد التأسيس كقوله:

يا ليتني اصبحت يا شاعري ريحانة تزهو بها الانية
او كنت منديلا اذا عطرت كفيك انفاسي تلهت بيه^{١٣٧}

اما الايطاء فظاهرة بارزة في قصائد الناصري يقول:

مرت على النهر وقد عربدت في صدره امواجه الثائرة
ثم يورد لفظة القافية نفسها بعد بيت واحد فقط:

ودمعها يفصح عن لهفة عارمة وصبوة ثائرة^{١٣٨}

تلك امثلة سقناها للتدليل على ضعف ثقافة الشاعر في ضبطه الموروث الشعري
واللغوي. وهي بالتالي تستطيع ان تدلنا على امكانية اقتدار الشاعر وتمكنه من
الاستقلال والتفرد في كتابة قصيدته ان لم نقل احداثه الجديد وتوليده الباهر في
تقاليدها واساليبها ولغتها.

(١٣٤) ديوانه ج ١ ص ٢٤ .

(١٣٥) نفسه ٢٤٤ وانظر ص ٦ ، ١١ ، ١٨٣ .

(١٣٦) نفسه ٢٥ وانظر ص ١٤٢ .

(١٣٧) نفسه ص ٨٤ .

(١٣٨) ديوانه ج ١ ص ٨٣ . وانظر ص ١٠٣ ، ١٥٧ ، ١٦٨ .

والأهم من ذلك كله ما توضحه لنا تلك السلبيات التي أشرنا إليها من مفهوم الشاعر التقليدي الذي يكشف عن منبع الرؤية في تعامله الفني. وليست القصائد ذات الطابع الكلاسي التي تمثل الشاعر الذي اسميناه (القائل الفصيح) والتي احتلت نصف دواوينه هي ما نقصده هنا، وإنما نقصد آراء الشاعر ومفهومه في موقفه من جرعة تجديد الشعر ونظرته الى تقاليد القصيدة.

والناصرى، وهو لا يملك شيئاً ذا بال في نظرية الشعر، لا ينحرف عن الموقف الكلاسي والانتماء اليه والاعتراف بذلك. ففي حديثه عن تطوير الشعر وقوافيه واوزانه يقول... «لم اخرج على الوزن الشعري مع الاشارة الى ان اغلب اشعاري التي نظمته كانت على طريقة الموشحات، واني اعتقد ان الشعر الخالد: المنظوم على الطريقة العادية متبعاً الوزن الشعري هو شعر خالد. أما الشعر الحديث فانه سيذهب مع الريح»... ١٣٩.

ومن هنا جاء هجومه الشديد على المجددين والقصيدة الحديثة، ينعته وينعتهم بشتى التهم، شاكياً حال الشعر العربي الى معروف الرصافي، هذا التجديد الذي يصفه بـ(الجنون)، ثم يوضح رأيه في التجديد.

قالوا لنا التجديد قلت مكانكم	الشعر ارفع ان يكون جنونا
لا يؤخذ التجديد الا من فتى	درس القديم حواشياً ومتونا
فدعوا القريض لأهله فأميره	(معرف) غادر عرشه محزوناً ١٤٠

(٨)

وهكذا تبلغ أزمة الشعر العراقي غايتها. فالشاعر الذي ابتدأ حياته الفنية مبهوراً بشعراء المهجر، مقلداً تجاربهم انتهى تقليداً منحازاً للرصافي والزهاوي والشبيبي والكاظمي في الوقت الذي استطاعت مجموعة من الشعراء العرب، من جيل الناصري، ان تواصل رؤيتها الرومانسية وتأخذ مكانة مرموقة في حركة الشعر الحديث امثال محمود حسن اسماعيل ومحمد عبد المعطي الهمشري وانور العطار وامجد الطرابلسي والتيجاني يوسف بشير. والشاببي وابي شبكة.. الخ.

(١٣٩) من رسالة بعث بها للدكتور داود سلوم في ٢٨/٩/١٩٥٤ . انظر (تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي الحديث) د. داود سلوم ص ١٠٦ .

(١٤٠) من قصيدة (في ذكرى الرصافي) ديوان الناصري ج ١ ص ٨٠ - ٨٢ .

وإذا استطعنا ان نعلل هذه الازمة بضعف شاعرية الناصري وامثاله من شعراء، ومفهومهم الساذج عن الفن والقصيدة الجديدة، وانحيازهم في نهاية لجيل الشعراء التقليديين الذين وجدوا في شاعرية الجواهري الاصلية. فنتذكر منه الفنية الكبيرة مبررا لاستمرارهم في كتابة القصيدة التقليدية والدفاع عن موقفها ضد تيارات التجديد، فانه من غير الطبيعي ان يظل الموقف الشعري محتفظا بكل هذه المتناقضات، وتبقى القصيدة تحمل نزعات مختلفة وتوترات ملحوظة تشتت وتقوى بمرور الايام وازدياد الوعي والثقافة.

وها هي ظروف الحرب تترك آثارها في حياة الناس العامة ومظاهرها المختلفة، سياسية واجتماعية وفكرية ونفسية مما اشاعته اخبار الدمار وانباء قتال والمعارك. وها هو جيل جديد من الشباب تتشكل ملامحه النفسية وتضج في هذه الاجواء. لكن ادياء هذا الجيل الجديد حين يتجهون الى ساحة شعر لا يجدون غير الاغفال، فالناس مشغولون بالجواهري المتألق في أربعينيات والخمسينيات، يسد على تطلعات الجيل الجديد بقصيدته المصفاة مؤثرة أفاق الشعر ومنافذ الاهتمام بتجارب الشعراء الجدد وتطويع القصيدة تقاليد جديدة تتناسب مع روح العصر وظروف الفترة المحتشدة بالاحداث والتطورات، وتتفق مع قراءاتهم العميقة والمباشرة للشعر الاوربي وتكنيك القصيدة العصرية في آخر مراحلها.

لقد داهمت الحرب الثانية بمشاكلها المعقدة المجتمع العراقي واحواله العامة تتمثل في «ماضٍ بدائي، بالطبع قروي متأصل فيه، وحتى العاصمة بغداد التي امضت اجيالاً عديدة وهي لا تخرج عن كونها قرية كبيرة محرومة من كل انواع الثقافة، والمتقفون، ثقافة عصرية حقيقية لا تتجاوز اعمارهم الاربعين سنة، وحكم مزدوج ضاعت فيه المسؤولية بين الانكليز والوطنيين والفئة الحاكمة من الوطنيين بالاضافة الى انها غير مخلصه، فهي محرومة من كل ثقافة. فمن الطبيعي ان يكون الشباب غير متبلور، وحائراً في امره...» (١٤١).

ولعل هذا الجيل الجديد، وشاعره في المقدمة، لم يملك الا ان يركب موجة الاحزان واليأس والشعور بالضياع والتمرد على الاوضاع العامة، سياسية، واجتماعية وفكرية وهو يجد في الجواهري وجيله منافسا خطيرا يسد عليه الابواب الى الجمهور والشهرة. يقول الشاعر بلند الحيدري، احد ابناء هذا

(١٤١) من اوراق كملل الجادرجي - كامل الجادرجي . دار الطليعة . بيروت ١٩٧١ ص ١٧ .

الجيل وشعرائه ... كان ثمة انين وصراع وعويل يتسلل اليينا من خلال ركام اوربا الجريحة شعرا ونثرا كالشعر وقصصا فيها ثورة وفيها نعمة وفيها ما يلفت النظر من غرابة واثارة. وهنا كان الفنان او الشاعر منا يجاول ان يجد ما تراكم في نفسه من قلق وهلع وخيبة متسعا جديدا في الازدحام والفن يثبت فيه قيما جديدة ونظرة جديدة الى الحياة تتناسب مع احساسه وتفهمه العاطفي لمشاكل العالم المحيط به. وكان العالم في تلك الاثناء يتحدث عن جريمة قتل مرعبة حدثت في هيروشيما وعن انتحار كاتب الماني في البرازيل، وعن رجل مجنون جر العالم الى كارثة فظيعة وعن طالب بعث برسالة الى الرئيس الامريكي يسأله: اترى يجب علي ان اتم دراستي بعد ان اخترعتم القنبلة الذرية؟، وعن تاجر هنا يخطط الدقيق بنشارة الخشب وعن مجاعة هنا وهناك وفي كل مكان. كل ذلك كنا نسمعه في كل ساعة من اذاعات مختلفة ونقرأه مشدودا الى احرف بارزة سوداء في الصحف يبدو الى جانبها ما يقال من شعر ونثر ادبي باهتا لا معنى له، فالعالم كل العالم يركض وراء قبضة من اخبار بسطرين فقط كانت الصحف تخبرك بمقتل الف شخص وفناء مدينة كاملة. في هذا الجزء او المقطع من عصرنا المتأزم القاسي ولد شعرنا الحديث... «١٤٢».

ويمكننا، بعد هذه الشهادة عن الظروف التي ولد فيها الشعر الحديث، ان نقدر موقف الشعراء الجدد ازاء الرؤية الكلاسيكية وقصيدتها ذات المواصفات التقليدية. ولا بد ان تكون هذه المرحلة قد اتسمت بالصراع العنيف داخل الفنان نفسه اولا، وداخل الوسط الفني العام ثانيا. فلقد «تحول النقد عن مهمته الحقيقية ليسب ويسخر او يمدح او يربت على الاكتاف، وكان على الشاعر ان يوضح ما يقوم به ... فعليه ان يعمق تجربته ويوسعها ويلطخها بالالوان بغية اثارة هذا القارئ الغارق في اكوام من الاخبار اليومية، وعليه ان يبحث عما يبرر تجربته وعن ارقام كبيرة تقف بجانب اسمه لاعطائه قيمة معينة، وينصف فهم كانوا يجندون ادباء وفنانين من كل لون وجنس لحماية اسمائهم الصغيرة، فلماذا يهكاسو ولاخر هنري مور ولذاك اليوت ولغيره جويس. وكان بين تلك الاسماء سارتر وشلي وكيثس وستويل وبودلير ... «١٤٣».

أما ابناء العقد الثاني الذين دهمتهم آثار الحرب فقد اتخذوا اسلوب التمرد والسخط طريقا للتعبير عن احتجاجهم وضيقهم بالواقع الفني كله فراحوا «يطرقون الباب بشدة لاثارة وإفلات نظر الجو المحيط بهم، فكانت

(١٤٢) خواطر في الشعر العراقي الحديث - بلند الحيدري - مجلة الاديب العراقي - بغداد العدد الاول

السنة الثانية . كانون ثان - شباط ١٩٦٢ ص ٣٩ - ٤٠ .

(١٤٣) المصدر السابق ص ٤٠ .

— بعد مجموعها تشكل صرخات افراد مهجورين في هذا العالم المتخوم
خبرنا الآخرين ومشاكلهم الحضارية، يريدون ان يجدوا انفسهم او ان
يخبروا الآخرين، فالهم هو اثاره الجو المحيط بهم وهذا ما اعطى انتاجهم
مع بحث عن الغرابة المثيرة...» ١٤٤

وتعددت الصور المعبرة عن طابع الغرابة بقصد الاثارة، وفي مقدمتها
حصة الآداب العامة والتقاليد الخلقية التي يحترمها المجتمع ١٤٥ بل تعتمد
خبرنا صدم مشاعر الجمهور بصراحة غير معهودة في عنف وحدة، او
نصرفت شاذة ملفتة للنظر والاثارة، فهناك من «افتتح مقهى باسم (واق واق)
بكرى ملتقى لادباء وقنانين وكان بين هؤلاء من أطلق شعر رأسه او لحيته او
— حشر غليوننا ثقيلًا في فمه فمال نصف وجهه... وكانوا يتحلقون اغلب
بأنبياءهم حول مائدة ويدور نقاش طويل في الادب والفن والناس...» ١٤٦

هذه الاجواء المتطرفة القلقة والضجيرة بالواقع السيئ قد تذكرنا بأجواء
— بـ فرنسا وقنانيتها قبل قيام الثورة الفرنسية وما كانوا يتخذونه من مظاهر
نصرفت شاذة مثيرة، الا انها تؤكد نتيجة مهمة، تلك هي ان قصيدة الشاعر
تقيد بظواهرها المتناقضة وتوتراتها الشديدة، وحتى من راح يحاكي
تصائد الرومانسيين العرب في شعره، لم تكن هذه الاساليب والاشكال
ونقائيد قادرة ان تقدم للشعراء الجدد تجربة فنية عميقة ذات فاعلية تتناسب
مع كل هذه الاحاسيس والاحداث والتغيرات الجديدة المحتشدة بالآلام
ولاخبار المرعبة.

(٩)

لقد كان امام شعراء الجيل الجديد ان يخلقوا تقاليد جديدة في فن
شعر العربي بعد ان اثبتت القصيدة الكلاسية في شكلها المألوف جدا، والنمط
تقليدي الذي انتهت اليه في هذه الفترة على ايدي شعراء مغمورين لم يتألق
منهم سوى الجواهري، سواء في اوزانها وقوافيها الموحدة، او في تجارب
الشعراء الرومانسيين في مزج الاوزان وتغيير القوافي، انها لم تعد قادرة على
توفير تلك العلاقة الصحيحة والمنسجمة بين الشكل الموروث وبين المضامين
الجديدة، او بين الرؤية التقليدية للعالم والفن وبين هذه التجربة النفسية

١ (١٤٤) المصدر نفسه والصفحة .

٢ (١٤٥) انظر نماذج من هذه الاعمال والاساليب في الرسم والنحت والقصة والصحافة . المصدر نفسه ص
٤٠ - ٤١ .

٣ (١٤٦) المصدر نفسه .

العنيفة التي يعانيها الشعراء والفنانون الجدد، الذين تذوقوا الشّعز الأوروبي واتصلوا بالفن الغربي اتصالاً وثيقاً وتأثروا بآثار تجربة أوربا الدموية التي أصابهم منها شظايا عديدة.

كان لا بد للشاعر في هذه المرحلة من أن يجد الشكل الجديد القادر على إنهاء تلك العلاقة المتوترة ما بين قيود القصيدة التقليدية والتحسينات التي أدخلت عليها في قصيدة الشاعر الرومانسي بعد الحرب الأولى، وبين القضايا والمضامين المطروحة على وجدان الشاعر بطريقة جديدة وعنيفة.

وإذا كانت مجموعة الشعراء العراقيين الجدد، وفي مقدمتهم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، قد اطلعوا على محاولات التجريب الفنية التي مارسها شعراء المهجر وجماعة الديوان ومدرسة أبولو قبل الحرب الثانية، فإنه من المشكوك فيه أن يكونوا قد افادوا كثيراً منها أو اتخذوها قاعدة للانطلاق نحو إيجاد بنية القصيدة الجديدة. فالسياب يشير في مقدمة ديوانه الثاني (أساطير) ١٩٥٠، إلى بعض تلك التجارب، ولكنه يفرقها عما وجده هو من أساليب موسيقية كالضربة التي تقابل التفعيلة في الشعر الانكليزي ١٤٧. ونازك الملائكة تؤكد أنها لم تطلع على قصيدة (الشعر الحر) التي كتبها أبوشادي - وهي انضج تجارب الشعراء الرومانسيين قبل الحرب الثانية - إلا في سنة ١٩٦٣، لأنها كانت في سن الطفولة حين صدرت مجلة أبولو في مطلع الثلاثينيات ١٤٨ بينما ذهب البياتي إلى التأكيد بأن «أي واحد من شعراء هذه الفترة من العرب لم يستطع أن يلفت نظرنا» ١٤٩

سواء أفاد هؤلاء الشعراء الجدد من محاولات باكثير وأبي شادي وغيرهما أم لم يفيدوا، فإنه من المؤكد أن تجاربهم في إقامة بناء القصيدة تبدو مختلفة اختلافاً عميقاً في النوع والدرجة عما سبقها من تجارب. أنها تختلف بسبب ثقافة الشعراء واتساع أفقهم واطلاعهم الواسع المباشر على قصيدة الشاعر الغربي وتجاربه المتجددة منذ ابتدأت الرومانسية وما أعقبها من استحداثات التصويريين والتعبيريين والواقعيين وجماعات الرمز والأساطير أمثال أليوت وأيديث سيطويل وبيتس وغيرهم.

بل نجدهم في المراحل الأولى يندفعون بشدة وأعجاب وتذوق نحو هذا

(١٤٧) أساطير - بدر شاكر السياب . مطبعة الغري الحديثة ١٩٥٠ ص ٦ من المقدمة .

(١٤٨) محاضرات في شعر علي محمود طه . معهد الدراسات العربية القاهرة ١٩٦٥ ص ١٨٧

(١٤٩) تجريبي الشعرية - عبد الوهاب البياتي . بيروت ١٩٩٨ ص ١٣

الشعر، والرومانسي منه خاصة، الى الحد الذي يهدون فيه قصائدهم المبكرة الى اعلام الشعر الرومانسي والرمزي أو يترجمون قصائدهم في قالب شعري. فهذه نازك الملائكة تكتب في ديوانها الاول (عاشقة الليل) ١٩٤٧ قصيدة بعنوان (الى الشاعر كيتس) مشيرة الى تأثرها بقصيدته **Ode to a Nighingale** ١٥٠ ثم تترجم قصيدتين من الشعر الانجليزي: الاولى قصيدة (البحر) للشاعر بايرون من قصيدته الطويلة **Childe Harold Pilgrimage** ١٥١، والثانية (مرثية) في مقبرة ريفية) للشاعر توماس غرى في قصيدته **An Elegy Written In** ١٥٢

وهذا بدر شاكر السياب ينقل دراسته الجامعية في سنتها الثانية من قسم اللغة العربية الى قسم اللغة الانكليزية ليقرا بالانكليزية مسرحيات شكسبير ودواوين كيتس وشلي وورد زورث وبايرون والبيوت، وكثيرا ما طلب الى زملائه ممن يتقنون الفرنسية أن يترجموا له شعر لامارتين ودي موسيه وهيجو وفرلين وبودليير ١٥٣ فإذا هو يهدي خمسا من قصائده المبكرة التي كتبها في حدود عام ١٩٤٤ الى «روح وورد زورث» ١٥٤، كما اهدى مطولته (بين الروح والجسد) الى «روح الشاعر بودليير» ١٥٥.

وكذلك يؤكد البياتي بصراحة «انني لأذكر كيف الهبت مشاعري في ذلك الوقت - منذ دخوله دار المعلمين العالية سنة ١٩٤٤ - كتابات أودن وأشعاره بغنائيتها الواقعية التي سبقت البيوت الينا. ولم يكن ادباء التعبير عن الازمة من عرفناهم وحدهم، ولكننا عرفنا بيرون وشلي وكيتس وبودليير ورامبو وفكتور هوغو، هكذا عرفنا انواعا متعددة من الابداع الفني، وتخطينا مرحلة التأثر بماجدولين وغيرها من الأعمال الأدبية الرومانسية» ١٥٦.

(١٥٠) ديوان نازك الملائكة - دار العودة - بيروت ١٩٧١ . المجلد الاول ص ٦٥٠ .
 (١٥١) المصدر السابق ٦٧٠ .
 (١٥٢) المصدر نفسه ص ٦٧٨ . كما ترجمت احدى سوناتات شكسبير بعنوان (الزمن والحب) . انظر ديوان أمها (انشودة المجد) ص ١٤ .

(١٥٣) بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق - محمود العبطة . بغداد ١٩٦٥ ص ١٠ .
 وانظر (بدر شاكر السياب - حياته وشعره) عيسى بلاطة . دار النهار بيروت ١٩٧١ ص ٣٨ .
 (١٥٤) انظر ديوانه (قيثاره الريح) . الطبعة الثانية بغداد ١٩٧١ ص ٩ - ٣٤ .
 (١٥٥) انظر جزءا منها في ديوانه (اقبال) دار الطليعة . بيروت ١٩٦٥ ص ٨٨ و اجزاء كبيرة منها في ديوانه (قيثاره الريح) ص ٥٧ - ٧٩ .
 (١٥٦) تجريتي الشعرية - عبد الوهاب البياتي ص ١٣ .

ومن هنا يمكننا أن ندرك هذه الآراء الجديدة والمفاهيم الفنية التي يطرحها هؤلاء الشعراء في نظرتهم لتقاليد القصيدة العربية وما يحاولون ادخاله عليها من تكتيكات جديدة. فنازك الملائكة تتحدث في ديوانها الثاني (شظايا ورماد) ١٩٤٩ عن (صدأ) طريقة الخليل الفراهيدي التي (مجتها الاقلام وتقيأتها) ثم تعلن ضيقها بالقافية الموحدة «ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت» ١٥٧. لذا تقترح اسلوباً جديداً في القافية يعتمد تركيز البيت الشعري وإيجازه بالوقوف عند انتهاء المعنى المطلوب دون النظر الى اكمال الوزن القياسي وما يرافقه من تكلف معاني أخرى يضطر اليها الشاعر ملء المكانات المتبقية» ١٥٨.

ونازك الملائكة في الحقيقة تعتمد في آرائها تلك قاعدة النقاد الأوربيين المعروفة «ان الشاعر يعتمد حقا على موسيقاه للتعبير الكامل عما سيقوله، الا أن أهمية الموسيقى تعتمد على معنى الكلمات التي يستخدمها» ١٥٩. بل هي تردد انتقاد فينيلون FENELON طريقة النظم عند الفرنسيين وحملته على الخصوص ضد القافية وآثارها السيئة معيياً فيها «الالتزام الملل في اشعار المسرح الكلاسيكي»، و «الضرورة التي تفرضها على الشاعر من استعمال الحشو والكلمات التي لا فائدة منها لكي تحصل على نفس القافية، ثم الالتجاء الى ملء الفراغ وذلك بواسطة الاطناب الذي لا داعي له، والتعبيرات الزائدة عن الحاجة لكي يعطي الى بيت الشعر ما يستلزمه من طول» ١٦٠.

أما السياب فيتحدث صراحة عن هذه (الضربة) التي لاحظها في مطالعاته في الشعر الانكليزي «... وهي تقابل التفعيلة عندنا، مع مراعاة ما في خصائص الشعريين من اختلاف. و (السطر) أو (البيت) الذي يتألف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الابيات، ولكنها تختلف عنها في العدد... وقد رأيت ان في الامكان ان نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الابيات وذلك باستعمال (الابحر) ذات التفاعيل الكاملة على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت الى آخر. وأول تجربة لي كانت من هذا القبيل كانت في قصيدة هل هان حباً» ١٦١.

(١٥٧) انظر مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) . مطبعة المعارف . بغداد ١٩٤٩ ص ٤ .

(١٥٨) المصدر السابق ٨ - ٩ .

(١٥٩)

(١٦٠) نظرية الانواع الادبية - فنسنت . ترجمة حسن عون . المجلد الاول ص ٧٥ - ٧٦ .

(١٦١) ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة بيروت ١٩٧١ ص ١٠١ .

ويمكننا القول ان القصيدة الجديدة تمثل قفزة نوعية كبيرة، تختلف عن حذوب السابقة التي استعرضناها، ليس باعتبارها (اندفاعاً اجتماعية) تنعز باتجاهات الفرد العربي المعاصر ونزوعه الى الواقع وحنينه الى استقلال ونفوره من النموذج واثيره المضمون وتحكيمه في الشكل»^{١٦٢} حسب. وانما هي تجيء متناسبة تماماً مع الجو التقليدي الشديد الذي خيم على سوق الشعري في العراق احقاباً طويلة وطبع صورة الوزن الخليلي والقافية - حدة بطابع البديهيّات التي لا تقبل الجدل، بل استقر الامر في وجدان غريء العراقي، اخلاصاً واكباراً شديداً.

وليس أدل على ذلك من القصائد الكثيرة التي نراها تحتل الدواوين ذوقاً لشعراء هذه الموجة، وهي في الغالب التقليدي وزناً وقافية، أو في أحسن الاحوال على اسلوب القوافي المتنوعة كالذي نجده في ديوان نازك الأولى (عاشقة سين) وديوان السياب الأولى (ازهار ذابلة) وديوان البياتي الأولى (ملائكة وشياطين) وديوان بلند الحيدري الأولى (خفقة الطين).

واذا كان شاعر المهجر والديوان وأبولو يقدم تجاربه ومحاولته في تجديد شكل القصيدة وقاموسها وصورها فيلقى التأييد والاعجاب والتقدير، فان لشاعر العراقي لم يكن ليستطيع شيئاً من ذلك بسبب هذا الجو الكلاسي الذي يميل اليه ذوق القارئ العراقي عادة. حتى اننا لنجد والد الشاعرة نازك الملائكة ومشجعها الأولى الاستاذ صادق الملائكة يجابه ابنته حين قرأت عليه تجربتها الأولى في قصيدتها (الكوليرا) بقوله «ما هذا الشعر الجنوني، انه هذيان، اين الوزن، أين القافية... هذا الوزن المبتكر لم يطربني وانا لا أفهمه... (هذه القصيدة) من يقرأها؟! انا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحتري؟ انك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي، فانت واحدة، والأمة ملايين...»^{١٦٣}.

وعلى الرغم من أن هذه القفزة النوعية في تقاليد الشعر العربي هي خروج وتمرد على الموروث الشعري كله، فان الشعراء الجدد بسبب تأصيلهم -أساليب الادبية وتكنيك القصيدة العالي في الشعر العربي وبسبب تماسك حصيتهم الفنية وشاعريتهم الاصلية حاولوا بجهد واضح ان يقدموا

(١٦٢) قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة . انظر الفصل الثاني « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » ص ٣٥ - ٤٨ .

(١٦٣) المصدر السابق - المقدمة ص ١٠ - ١١

قصيدتهم الجديدة من خلال عملية تأصيل ومزج وافادة من الموروث الشعري مع المحافظة على مقومات الجملة العربية واستنفار حسهم الدقيق بأحسن ما في الموروث الشعري، فاذا هم يؤكدون في بدايات حركتهم انهم «لا يثورون على القواعد الكلاسية بالمعنى الدارج للثورة ولكنهم طوروا العناصر التي اعتقدنا انها اصبحت فاسدة»^{١٦٤}.

ولعل لتسلط الذوق الكلاسي والنظرة التقديسية لتقاليد الشعر الموروثة اثرا في حرص الشاعر الجديد على التأكيد «بأن القديم قد اخذ ما هو بحاجة اليه، فهو لا يرفض القديم ولكنه يريد الجديد الذي يمثل احساسه ومشاعر عصره»^{١٦٥}. بينما يؤكد آخر أن قصيدته الجديدة «ليست ثورة على القواعد الكلاسيكية وعلى القوافي والاوزان، ولم يتعد الأمر سوى تطوير وتشكيل اسلوب الاداء الشعري وبنية القصيدة بحيث تتلاءم مع التعبير والمضمون...»^{١٦٦}.

لقد وجد الشاعر الجديد في العراق بعد سنوات الحرب أنه ازاء مجموعة من التناقضات وحالات التوتر الشديد تكتنف عمله الفني في بناء القصيدة التقليدية وأسلوبها وقاموسها: توتر بين جدة المضامين وتعقد المشاكل وعنف التجارب والمشاعر التي خلص بها من آثار الحرب العالمية التي داهمت المجتمع العراقي وتقاليده واعرافه وهو في حالة من الجمود والتأخر الشديدين، وبين الشكل التقليدي للقصيدة الشعرية في أوزانها وقوافيها ولغتها.

ثم توتر أعم في الفن، ما بين الموقف الكلاسي والرؤية الموروثة عن السلف وبين هذه الرؤية الجديدة التي أغنتها قصيدة الشعر الاوربي واساليبها الفنية المركبة الشديدة التنوع والاعتناء بسبب تعقد مشاكل العصر وتنوع تجارب الشعراء.

ثم هناك توتر ثالث يعم الجميع متمثلا في هذا البون الشاسع ما بين الماضي كله، عربيا وعراقيا، بأدبه وأجوائه وحضارته وفكره ومخلفاته وقيوده ويطئه وجموده، وبين هذا الحاضر الجديد الشديد الاضطراب، السريع الحركة والاحداث، المليء بالآلام المكتظ بالاحزان والمشاكل المعقدة واستحداثات

(١٦٤) خواطر في الشعر العراقي الحديث - بلند الحيدري . مجلة الاديب العراقي . العدد الاول لسنة ١٩٦٢

(١٦٥) المصدر السابق .

(١٦٦) المصدر السابق .

حضارة والمدنية.

فلقد بدا التغير شديدا في مظاهر الحياة المادية التي يعيشها الشاعر جديد، سواء في وسائل عيشه، أم في اتصاله بالعالم الخارجى أم في التباين هائل والقفزة السريعة المادية التي خلفتها الحرب واريكت بظروفها حياة عراقيين الهائلة الغافية فشدتهم الى عجلة العصر الحديث ومخترعاته وآليته.

ولقد كان، نتيجة ذلك كله، ما يشبه المستحيل ان يستمر الشاعر الجديد مازوم، في أن يتخذ من القصيدة التقليدية؛ أو في ترديد اصدااء الموجة رومانسية بعد الحرب الاولى، أو تقليد قصيدة التجريب التي خفت حدتها وعافها الشعراء المشهورون، ميدانا لتجربته الجديدة واطارا لمشاعره المتفجرة برؤيته الفنية المعقدة. فكان لابد لكل هذه التراكمات والتواترات والتناقضات شديدة من أن تنتهي جميعا، وان تبدأ في حركة الشعر العربي وفي العراق خاصة مرحلة من الانسجام والتآلف ما بين شكل القصيدة ومضمونها. وكان حل في هذه القصيدة الجديدة التي ولدت في اعقاب الحرب الثانية والتي عرفت فيما بعد بقصيدة الشعر الحر.

المصادر والمراجع

أولا - الدواوين والنصوص

١ - الحديثة

- الأخرس، عبد الغفار.
- «الطراز الأنفس في شعر الأخري»، نشره أحمد عزت الفاروقي، استانبول، ١٣٠٤ هـ.
- «مجموعة عبد الغفار الأخرس»، نشرها عباس العزاوي، بغداد، ١٩٤٩.
أبو شادي، أحمد زكي.
- «الشفق الباكي»، القاهرة، ١٩٢٦.
- «أطياف الربيع»، القاهرة، ١٩٣٠.
أبو شبكة، الياس.
- «افاعي الفردوس»، الطبعة الثانية، دار المكشوف، بيروت، ١٩٤٨.
أبو ماضي، إيليا.
- «الجداول»، النجف، ١٩٣٧.
البارودي، محمود سامي.
- «ديوان البارودي»، ضبطه وشرحه وصححه محمود الامام المنصوري، مطبعة الجريدة، القاهرة.
- «مختارات البارودي»، ٤ أجزاء، مطبعة الجريدة، ١٣٢٧ هـ - ١٣٢٩ هـ، القاهرة.
بحر العلوم، محمد صالح.
- «ديوان بحر العلوم»، جزءان، الجزء الأول، بغداد ١٩٦٨، الجزء الثاني، بغداد ١٩٦٩.
بدوي، مصطفى.
- «مختارات من الشعر العربي الحديث»، دار النهار، بيروت، ١٩٦٩.
البصير، محمد مهدي.
- «البركان» ملحق المجلد الثاني والعشرين لمجلة المعلم الجديد، مطبعة المعارف، بغداد، (دون تاريخ).

- بودلير، شارك.
- «من أزهار الشر»، ترجمة داود اصلان، بغداد، ١٩٥٠.
- «أزهار الشر»، ترجمة ابراهيم ناجي، القاهرة، ١٩٥٤.
- البياتي، عبد الوهاب.
- «ملائكة وشياطين»، دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٠.
- «أباريق مهشمة»، بغداد ١٩٥٤.
- التميمي، الشيخ صالح.
- «ديوان التميمي»، تحقيق محمد رضا سلمان وعلي الخاقاني، النجف، ١٩٤٨.
- جبرا، جبرا ابراهيم، وآخرون
- محمد مهدي الجواهري، دراسات نقدية أعدها فريق من الكتاب العراقيين، بغداد ١٩٦٩.
- جبران، جبران خليل.
- «حديقة النبي»، نقله الى العربية ثروت عكاشة، القاهرة، ١٩٦٠.
- «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية»، قدم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة، بيروت، ١٩٦٤.
- جميل، حافظ.
- «نبض الوجدان»، مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٧.
- الجومرد، محمد شيت.
- «ديوان الجومرد، وديوان حسن البزّاز»، مصر، ١٩٥٥.
- الجواهري، مهدي.
- «حلبة الأدب»، الطبعة الثانية، عني بطبعه وشرح الفاضل ضياء الدين سعيد، النجف، ١٩٦٥.
- «ديوان الجواهري»، «بين الشعور والعاطفة»، مطبعة النجّاح، بغداد، ١٩٢٨.
- «ديوان الجواهري، جزءان في مجلد واحد، مطبعة الغري، النجف، ١٩٣٥.
- «ديوان الجواهري»، جزءان، المطبعة العصرية، بيروت، ١٩٦٧.
- «المجموعة الشعرية الكاملة»، دار الطليعة بيروت، المجلد الأول، ١٩٦٨. والمجلد الثاني، ١٩٦٩.
- «بريد العودة» بغداد، ١٩٦٩.
- «أيها الأرق»، بغداد، ١٩٧١.
- «ديوان الجواهري»، طبعة وزارة الاعلام العراقية، بغداد، ج ١، ٢، ١٩٧٣.
- الحبوبي، محمد سعيد.
- «ديوان الحبوبي»، باعثناء عبد العزيز الجواهري، منشورات مكتبة العرفان، النجف ١٣٣١ هـ.

- الحبوبي، محمود.
- «ديوان محمود الحبوبي»، الجزء الأول، النجف ١٩٤٨.
- حجازي، احمد عبد المعطي.
- «مدينة بلا قلب»، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٧.
- الحلي، السيد جعفر.
- «سحر بابل وسجع البلايل»، مطبعة العرفان، صيدا، ١٣٣١ هـ.
- الحلي، السيد حيدر.
- «ديوان السيد حيدر الحلي»، عني بنشره علي الخاقاني، الجزء الأول، النجف ١٩٥٠. والجزء الثاني، بغداد ١٩٦٤.
- الحلي، يعقوب الحاج جعفر.
- «ديوان الشيخ يعقوب الحاج جعفر الحلي»، عني بجمعه والتعليق عليه محمد علي اليعقوبي، النجف، ١٩٦٢.
- الحيدري، بلند.
- «خفة الطين»، بغداد ١٩٤٦.
- الحيدري، طالب.
- «الوان شتى»، دار الكشف، بيروت، ١٩٤٩.
- الذويب، بسيم.
- «صدى السنين»، مطبعة النعمان، بغداد، ١٩٥٦.
- الرصافي، معروف.
- «ديوان الرصافي»، الطبعة الأولى، المطبعة الاهلية، بيروت، ١٩١٠.
- «ديوان الرصافي»، جزءان، الطبعة السادسة، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٥٧.
- الزهاوي، جميل صدقي.
- «ديوان جميل صدقي الزهاوي»، الجزء الأول، الكلم المنظوم – الرباعيات، عني بنشره وترتيبه محمد يوسف نجم.
- دار مصر للطباعة القاهرة، ١٩٥٥.
- «رباعيات الزهاوي»، الطبعة الأولى، مطبعة القاموس العام، بيروت، ١٩٢٤.
- «ديوان الزهاوي» الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٢٤.
- «اللباب»، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٢٨.
- «الأوشال»، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٣٤.
- «الثمالة»، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٣٩.
- السياب، بدر شاكر.
- «أزهار ذابلة»، مطبعة الكرنك، القاهرة، ١٩٤٧.

- «اساطير»، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ١٩٥٠.
- «انشودة المطر»، الطبعة الأولى، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠.
- «شماشيل ابنة الجلي»، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٥.
- «اقبال»، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٥.
- «ديوان بدر شاكر السياب»، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- «قيثارة الريح»، الطبعة الثانية، بغداد، ١٩٧١.
- شأؤول، انور.
- «همسات الزمن»، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٦.
- الشبيبي، محمد رضا.
- «ديوان الشبيبي»، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٠.
- الشرقي، علي.
- «عواطف وعواصف»، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٣.
- شكري، عبد الرحمن.
- «ديوان عبد الرحمن شكري»، جمعه وحققه نقولا يوسف، الاسكندرية، ١٩٦٠.
- شوقي، احمد.
- «الشوقيات»، الجزء الثاني، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٤.
- طه، علي محمود.
- «ديوان علي محمود طه»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
- الطباطبائي، ابراهيم.
- «ديوان الطباطبائي»، مطبعة العرفان، صيدا، ١٣٣٢ هـ.
- عبد الصبور، صلاح.
- «الناس في بلادي»، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٧.
- عبد اللطيف، نعمان ثابت.
- «شقائق النعمان»، مطبعة بغداد، بغداد، ١٩٢٨.
- العقاد، عباس محمود.
- «وحي الاربعة»، قصائد ومقطوعات، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٣٣.
- «هدية الكروان»، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٣٣.
- العمرى، عبد الباقي.
- «الترياق الفاروقي»، الطبعة الثانية، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٦٤.
- القط، عبد القادر.
- «ذكريات شباب»، مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٨.

الكاظمي، عبد المحسن.
- «ديوان الكاظمي، شاعر العرب»، المجموعة الأولى، مطبعة ابن زيدون. دمشق ١٩٤٠.

- «ديوان الكاظمي، شاعر العرب»، المجموعة الثانية، مطبعة دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٤٨.

الكواز. صالح.
- «ديوان الشيخ صالح الكواز» عني بجمعه وشرحه محمد علي اليعقوبي، النجف، ١٣٨٤ هـ.

المازني، ابراهيم
- «ديوان المازني»، جزءان، المجلس الاعلى للفنون والآداب، القاهرة، (دون تاريخ).

مطران، خليل
- «ديوان الخايل»، جزءان، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٤٩.

الملائكة، أم نزار.
- «أنشودة المجد»، بغداد، ١٩٦٥.
الملائكة، نازك.

- «عاشقة الليل»، بغداد، ١٩٤٧.
- «شظايا ورماد»، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٤٩.
- «ديوان نازك الملائكة»، المجلد الاول، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

الناصرى، عبد القادر رشيد
- «ديوان عبد القادر رشيد الناصري»، جمعه وطبعه كامل خميس، بغداد ١٩٦٥.
- «ديوان الناصري»، الجزء الثاني، جمعه وعلق عليه هلال ناجي وعبد الله الجبوري، بغداد، ١٩٦٦.

النجفي، احمد الصافي.
- «التيار»، دمشق، ١٩٤٦.
- «الحان اللهب»، مطبعة دار البقعة العربية، دمشق، ١٩٤٧.
- «حصار السجن»، دار الكشف، بيروت، ١٩٥١.
- «اللفحات»، دار ربحاني، بيروت، ١٩٥٥.
- «هواجس»، لبنان، صيدا، (دون تاريخ).

الوائلي ابراهيم
- «المجموعة الشعرية»، مخطوطة مكتبته الخاصة، بغداد.

ب - القديمة

ابن أبي ربيعة، عمر
- «شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة»، تحقيق محي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة،
المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٦٥.

ابن الرومي.
- «ديوان ابن الرومي»، اختيار وتصنيف كامل كيلاني، ثلاثة أجزاء، القاهرة،
١٩٢٤.

ابن زيدون.
- «ديوان ابن زيدون»، شرح وضبط وتصنيف كامل كيلاني وعبد الرحمن خليف،
الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٣٢.

أبو تمام.
- «ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي»، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف
بمصر.

- «ديوان أبي تمام الطائي»، تعليق وشرح شاهين عطية، المطبعة الادبية، بيروت،
١٨٨٩.

أبو فراس الحمداني.
- «ديوان أبي فراس الحمداني»، تحقيق سامي الدهان، بيروت، ١٩٤٤.

أبو نواس.
- «ديوان أبي نواس»، المطبعة الحميدية، القاهرة، ١٣٣٢ هـ.

الأخطل.
- «ديوان الأخطل»، تحقيق الأب انطون صالحاني اليسوعي، بيروت، ١٨٩١ هـ.

الأصفهاني، أبو بكر.
- «النصف الأول من كتاب الزهرة»، نشره نيكل أبو هيمي، مطبعة الآباء
اليسوعيين، بيروت، ١٩٣٢.

البحتري، أبو عبادة.
- «ديوان البحتري»، جزآن، مطبعة هندية بالموسكي، القاهرة، ١٩١١.
- «ديوان البحتري»، دار صادر، بيروت، ١٩٦٢.

بشار بن برد.
- «ديوان بشار»، تحقيق الطاهر بن عاشور، القاهرة، ١٩٥٠.
- «ديوان شعر بشار»، جمع وتحقيق السيد بدر الدين العلوي، بيروت، ١٩٦٣.

الخنساء.

- «شرح أنيس الجليس في ديوان الخنساء»، تحقيق الـاب لويس شيخو اليسوعي، بيروت، ١٨٦٩.

الخيـام، عمر.

- «ريـاعيات الخيام» تعريب وديع البستاني، الطبعة الرابعة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٩.

الرضي، الشريف.

- «ديوان الشريف الرضي»، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٣٧ هـ.

الرقيات، عبد الله بن قيس.

- «ديوان عبد الله بن قيس الرقيات» تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٥٨.

الشيرازي، حافظ.

- «أغاني شيراز، أو غزليات الشيرازي»، ترجمة ابراهيم الشواربي، الجزء الثاني، القاهرة، ١٩٤٥.

الشيرازي، سعدي.

- «كلستان، روضة الورد»، ترجمة محمد الفراتي، دمشق، ١٩٦١.

الفرزدق، همام بن غالب.

- «شرح ديوان الفرزدق»، عني بجمعه وطبعه والتعليق عليه عبد الله اسماعيل الصاوي، القاهرة، ١٩٣٦.

القرشي، أبو زيد.

- «جمهرة اشعار العرب»، الطبعة الأولى، مطبعة بولاق، ١٣٠٨ هـ.

قيس بن الخطيم

- «ديوان قيس بن الخطيم»، تحقيق ابراهيم السامرائي واحمد مطلوب، بغداد، ١٩٦٢.

المتنبي، أبو الطيب.

- «ديوان المتنبي، بشرح العكبري»، أربعة أجزاء، السقا وآخرون، القاهرة، ١٩٥٦.
- «العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب»، للشـيخ ناصيف اليازجي، بيروت، ١٨٨٢.

المجنون.

- «ديوان مجنون ليل»، جمع وتحقيق عبد الستار فراج، الطبعة الأولى، مصر للطباعة.

المعري، أبو العلاء.
- «شروح سقط الزند»، السفر الثاني، القسم الأول، القاهرة، ١٩٤٥. القسم الثالث.
١٩٤٧.

الموسوي، ابن معتوق.
- «ديوان ابن معتوق»، ضبطه ووقف على طبعه، سعيد الشرتوني، المطبعة الادبية،
بيروت، ١٨٨٥.

★ ★ ★

ثانياً: الكتب بالعربية ★

ابن هشام الانصاري.
- «السيرة النبوية»، تحقيق مصطفى السقا وجماعته، مطبعة البابي الحلبي.
القاهرة ١٩٥٥.

أبو شادي، أحمد زكي.
- «قضايا الشعر المعاصر»، الطبعة الأولى، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٥٩.
أبروكرومبي، لاسيل.
- «قواعد النقد الادبي»، ترجمة محمد عوض محمد، مطبعة التأليف والترجمة والنشر،
القاهرة، ١٩٥٤.

أحمد، عبد الله.
- «القصة العراقية، نشأتها وتطورها»، بغداد، ١٩٧٠.
★ اوردنا هنا المراجع التي استخدمناها بشكل مباشر، وهناك مصادر ومراجع
عامة اخذنا منها بشكل غير مباشر لم نجد ضرورة للاشارة اليها لعدم ارتباطها
بموضوع الرسالة ارتباطاً وثيقاً.

الاهواني، عبد العزيز.
- «ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار»، القاهرة ١٩٦٢.

أدهم، اسماعيل.
- «الزهاوي الشاعر»، الاسكندرية، ١٩٣٧.

ارنولد، توماس.
- «الخلافة»، الجزء الثاني، ترجمة جميل معله، بغداد، ١٩٦٠.

■ اوردنا هنا المراجع التي استخدمناها بشكل مباشر ، وهناك مصادر ومراجع عامة اخذنا منها بشكل غير
مباشر لم نجد ضرورة للاشارة إليها لعدم ارتباطها بموضوع الرسالة ارتباطاً وثيقاً .

- سما عيل، عز الدين.
- «تفسير النفسي للأدب»، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣.
- لاصفهاني، أبو الفرج.
- «الأغاني» ط. دار الكتب المصرية، ج ٣، الطبعة الأولى، ١٩٢٩.
- فلاطون.
- «أيون، أو عن الإلياذة»، ترجمة وتقديم محمد صقر خفاجي وسهير القلماوي، القاهرة، ١٩٥٦.
- لأنوسي، أبو الثناء.
- «غرائب الاغتراب ونزعة الالباب»، مطبعة الشايندر، بغداد، ١٣١١ هـ.
- أمين، عبد القادر حسن.
- «القصص في الادب العراقي الحديث»، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٥٦.
- أمين، قاسم.
- «تحرير المرأة»، دار المعارف، بمصر، ١٩٧٠.
- أنيس، ابراهيم.
- «موسيقى الشعر العربي»، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٢.
- ايرلند، فيليب ويلارد.
- «العراق، دراسة في تطوره السياسي»، ترجمة جعفر خياط، دار الكشف، بيروت، ١٩٤٩.
- بحري، يونس.
- «أسرار، مايس، أو الحرب العراقية الانكليزية»، بغداد، ١٩٦٨.
- بدوي، مصطفى.
- «كولردج»، سلسلة نوايغ الفكر الغربي (١٥)، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨.
- «دراسات في الشعر والمسرح»، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٠.
- البصري، عبد الجبار داود.
- «القمح والعوسج»، بغداد، ١٩٦٧.
- بصري، مير.
- «اعلام البيقظة الفكرية في العراق»، الجزء الاول، بغداد، ١٩٧١.
- البصير، مهدي.
- «نهضة العراق الادبية في القرن التاسع عشر»، بغداد ١٩٤٦.
- بظي، رفائيل.
- «سحر الشعر»، الجزء الاول، المطبعة الرحمانية بمصر، ١٩٢٢.

- «الأدب البعصري في العراق العربي»، جزءان، القاهرة، ١٩٢٣.
- بطي، فائق.
- «الصحافة العراقية، ميلادها، تطورها، بغداد، ١٩٦١.
- «صحافة الأحزاب وتاريخ الحركة الوطنية»، بغداد، ١٩٦٣.
- بلاطة، عيسى.
- «الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث»، بيروت ١٩٦٠.
- «بدر شاكر السياب، حياته وشعره»، دار النهار، بيروت، ١٩٧١.
- البياتي، عبد الوهاب.
- «تجربتي الشعرية»، بيروت، ١٩٦٨.
- تليمه، عبد المنعم.
- «مقدمة في نظرية الأدب»، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٣.
- قيت، ألن.
- «دراسات في النقد»، ترجمة عبد الرحمن ياغي، بيروت، ١٩٦١.
- تيسي، ميخائيل يوسف.
- «ماهية النفس ورابطتها بالجسد»، مطبعة دنكور الفلاح، بغداد، ١٩٢٢.
- تونج، ماوتسي.
- «أحاديث في ندوة الأدب والفن»، دار النشر باللغات الأجنبية، بكين، ١٩٦٨.
- التونسي، محمد خليفة.
- «فصول من النقد عند العقاد»، دار الهناء، مصر.
- الجاحظ، أبو عثمان.
- «الحيوان»، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٣٨.
- الجادرجي، كامل.
- «من أوراق كامل الجادرجي»، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧١.
- الجبوري، عبد الله.
- «نقد وتعريف»، بغداد، ١٩٦٢.
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز.
- «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة الثالثة.
- الجندي، أنور.
- «إضبواء على الأدب العربي المعاصر»، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩.

- جودت، صالح.
- «بلابل من الشرق»، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢.
- الحسني، عبد الرزاق.
- «تاريخ العراق السياسي الحديث»، الجزء الثالث، لبنان، ١٩٥٧.
- الحصري، ساطع.
- «البلاد العربية والدولة العثمانية»، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٦٠.
- حديد، محمد.
- «كيف يجب أن تعدل امتيازات النفط»، بغداد، ١٩٤٩.
- الخاقاني، علي.
- «شعراء الغري»، الجزء الاول، والجزء السابع، النجف، ١٩٥٤.
- خدوري، مجيد.
- «نظام الحكم في العراق»، ترجمة فيصل نجم الدين الاطرقجي، بغداد، ١٩٤٦.
- الخليلي، جعفر.
- «العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية»، النجف، ١٩٧٠.
- الخطاط، جلال.
- «الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور»، بيروت، ١٩٧٠.
- الدجيلي، عبد الكريم.
- «محاضرات عن الشعر العراقي الحديث»، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٩.
- «البند في الادب العربي، تاريخه ونصوصه»، بغداد، ١٩٥٨.
- درو، اليزابيث.
- «الشعر كيف نفهمه ونتذوقه»، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، بيروت، ١٩٦١.
- الدسوقي، عبد العزيز.
- «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث»، القاهرة، ١٩٦٠.
- الدسوقي، عمر.
- «في الادب الحديث»، جزءان، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٦٤.
- الدمنهوري، السيد محمد.
- «المختصر الشافي على متن الكافي»، الطبعة الثانية، المطبعة الازهرية المصرية.
- ١٣٣٢ هـ.

- الربيعي، محمود.
 - «في نقد الشعر»، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٣.
- رتشاردن، ١.١.
 - «مبادئ النقد الأدبي» ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٣.
- الرشودي، عبد الحميد.
 - «ذكرى الرصافي»، بغداد، ١٩٥٠.
- الرصافي، معروف.
 - «دروس في تاريخ أداب اللغة العربية»، بغداد، ١٩٦٠.
- ريد، هيرت.
 - «تعريف الفن»، ترجمة ابراهيم امام، ومصطفى الارناؤوطي، مطبعة مصر، ١٩٦٢.
- زكي، أحمد كمال.
 - «النقد الأدبي الحديث، أصوله ومناهجه»، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٣.
- زكي، صالح.
 - «مقدمة في دراسة العراق المعاصر» مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٣.
- الزهاوي، جميل صدقي.
 - «الفجر الصادق في الرد على منكري التوسل والكرامات والخوارق»، مطبعة مصر، ١٣٢٣ هـ.
- سارتر، جون بول.
 - «ها الأدب؟»، ترجمة محمد غنيمي هلال، الانجلو المصرية، ١٩٦١.
- السامرائي، ابراهيم.
 - «لغة الشعر بين جيلين»، دار الثقافة، بيروت.
- سبنذر، ستيفن.
 - «الشاعر والحياة» ترجمة مصطفى بدوي، سلسلة الالف كتاب القاهرة،
- الشبيبي، محمد رضا.
 - «أدب المغاربة والاندلسيين، في أصوله المصرية ونصوصه العربية». القاهرة، ١٩٦٠.
- الشرقي، علي.
 - «الاحلام»، بغداد، ١٩٦٣.
- الشيخ داود، صبيحة.
 - «أول الطريق»، بغداد، ١٩٥٨.

- الصالحى، خضر عباس.
- «شاعرية الصافي»، بغداد، ١٩٧٠.
- صبري، محمد.
- «شعراء العصر»، الجزء الثاني، مطبعة هندية بالموسكي، ١٩٦٢.
- صفوة، نجدة فتحي.
- «العراق في مذكرات الدبلوماسيين الأجانب»، بيروت، ١٩٦٩.
- الظاهر، عبد الرزاق.
- «الاقطاع والديوان في العراق»، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٤٦.
- الطالب، عمر.
- «الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث»، النجف، ١٩٧١.
- الظاهر، علي جواد.
- «في القصص العراقي المعاصر» المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧.
- طبانة، بدوي.
- «معروف الرصافي، حياته وشعره وبيئته»، القاهرة، ١٩٥٧.
- عباس، احسان.
- «فن الشعر»، دار بيروت للطباعة، ١٩٥٥.
- العباسي، خضر.
- «تحرير المرأة العراقية، بين شاعرين»، دار المستنصرية، بغداد.
- العبطة، محمود.
- «محمود احمد السيد»، مطبعة الامة، بغداد، ١٩٦١.
- عبد الصبور، صلاح.
- «حياتي في الشعر»، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩.
- عبود، مارون.
- «مجددون ومجترون»، مطبعة الكشاف، بيروت، ١٩٤٨.
- العزاوي، عباس.
- «تاريخ العراق بين احتلالين، الجزء الثامن»، بغداد، ١٩٥٦.
- عز الدين، يوسف.
- «الشعر العراقي في القرن التاسع عشر»، بغداد ١٩٥٨.
- «الشعر العراقي الحديث» بغداد، ١٩٦٠.

العقاد، عباس محمود

ـ «شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي»، القاهرة ١٩٣٧.

ـ «ساعات بين الكتب»، الجزء الاول، القاهرة، ١٩٥٠.

ـ «رجال عرفتهم»، كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٦٣.

العقاد، عباس محمود والمازني

ـ «الديوان، في الادب والنقد»، الطبعة الثالثة، القاهرة.

علي، مصطفى.

ـ «ادب الرصافي، نقد ودراسة»، القاهرة، ١٩٤٧.

ـ «الرصافي، صلتى به، وصيته، مؤلفاته»، القاهرة، ١٩٤٨.

العمرى، خيرى.

ـ «حكايات سياسية من تاريخ العراق الحديث»، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٩.

عوض، لويس.

ـ «الاشتراكية او الادب الاشتراكي»، بيروت، ١٩٦٤.

عياد، شكرى.

ـ «الادب في عالم متغير»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

غلاب، عبد الكريم.

ـ «ادباء الرومانتيكية الفرنسية»، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٨.

غريب، روز.

ـ «النقد الجمالي واثره في النقد العربي»، بيروت، ١٩٥٢.

فائق، سليمان.

ـ «تاريخ الممالك في العراق»، ترجمة نجيب الارمنازي، بغداد ١٩٦١.

ـ «تاريخ المتنق»، ترجمة خلوصى الناصري، بغداد، ١٩٦١.

فنسنت. أ.

ـ «نظرية الانواع الادبية»، ترجمة حسن عون، الاسكندرية، ١٩٥٤.

فيضى، سليمان.

ـ «في غمرة النضال»، بغداد، ١٩٥٢.

فهمي، ماهر حسن وكمال فريد.

ـ «الكلاسيكية، في الآداب والفنون العربية والفرنسية» الانجلو المصرية.

القاضي، مصطفى عبد الجبار.

ـ «مختارات في السفور والحجاب»، بغداد، ١٩٢٤.

القلمايوي، سهير.

ـ «المحاكاة»، الطبعة الثانية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٣.

- خـيـوانـي، ابن رشيق.
- العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٥.
- حـكـيـن، غازي عبد الحميد.
- شعراء العراق المعاصرون، الجزء الأول، بغداد، ١٩٥٧.
- كوتلوف، ل.ن.
- ثورة العشرين، ترجمة عبد الواحد كرم، بغداد، ١٩٧١.
- كوريا، يعقوب يوسف.
- حكايات عن الصحافة في العراق، بغداد، ١٩٦٩.
- كولردج، صاموئيل تيللور.
- النظرية الرومانتيكية في الشعر؛ سيرة أدبية لكولردج، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.
- الكيالي، سامي.
- الأدب العربي المعاصر في سوريا، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر ١٩٦٨.
- لونكر، ستيفن.
- أربعة قرون من تاريخ العراق الحديث، ترجمة جعفر خياط، بغداد، ١٩٤١.
- لؤلؤة، عبد الواحد.
- البحث عن معنى، بغداد، ١٩٧٣.
- مائيسن، ف.أ.
- ت.أس. البيوت، الشاعر الناقد، ترجمة احسان عباس، بيروت، ١٩٦٥.
- ماركوز، هـ.ر.ب.
- الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الاداب، بيروت، ١٩٦٩.
- المازني، ابراهيم.
- حصان الهشيم، القاهرة، ١٩٦١.
- المبرد، أبو العباس.
- الكامل تحقيق H. WRIGHT . لا يبيك، ١٩٦٤.
- مني، فائق.
- البيوت سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار للمعارف بمصر، ١٩٦٦.
- المجذوب، عبد الله الطيب.
- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، القاهرة، ١٩٥٥.

- محمد، زاهد
 - «دراسات عن الملا عبود الكرخي»، بغداد، ١٩٧٢.
 المرزباني، ابو عبد الله.
 - «الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء»، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣ هـ.
 مروة، حسين.
 - «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي»، بيروت، ١٩٦٥.
 مطلوب، أحمد.
 - «النقد الأدبي الحديث في العراق»، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٨.
 المقدسي، أنيس.
 - «العوامل الفعالة في الادب العربي الحديث، القاهرة، ١٩٣٩.
 الملائكة، نازك.
 - «قضايا الشعر المعاصر»، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢.
 - «محاضرات في شعر علي محمود طه»، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٥.
 ملجان، جون، و.د.م. دافين.
 - «مقدمة في الادب الانكليزي»، ترجمة فاضل عبود، النجف، ١٩٧٠.
 مندور، محمد.
 - «خليل مطران»، مطبعة نهضة مصر، القاهرة. (دون تاريخ).
 موريه، س.
 - «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث»، ترجمه وقدم له وعلق عليه
 سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩.
 موسى، سلامة.
 - «انتصارات انسان»، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦٠.
 ناجي، هلال.
 - «صفحات من حياة الرصافي وأدبه»، مكتبة العرب، القاهرة، ١٩٦٢.
 نعيمة، ميخائيل.
 - «الغربال»، الطبعة السادسة، بيروت، ١٩٦٠.
 الواعظ، رؤوف.
 - «معروف الرصافي، حياته وأدبه السياسي»، القاهرة، ١٩٦١.
 الوائلي، ابراهيم.
 - «الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر»، بغداد، ١٩٦١.

- ١- ي. طه.
- صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ١٩٧٣.
- ح. خضر.
- نداء في الشعر والقصة، الجزء الأول، بغداد، ١٩٥٦.
- و. رينيه، واو. واو. واو.
- نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢.
- و. فرناند.
- الأسس التاريخية لمشكلات الشرق الأوسط، ترجمة نجدة هاجر، وطارق شهاب، بيروت، ١٩٦٠.
- اليعقوبي، محمد علي.
- البابليات، الجزء الثاني، مطبعة الزهراء، النجف، ١٩٥١.
- هوراس.
- فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٠.
- هلال، محمد غنيمي.
- الرومانتيكية، نشأتها، فلسفتها، قضاياها، دار نهضة مصر.
- هنداوي، محمد موسى.
- «سعدى الشيرازي شاعر الإنسانية»، القاهرة، ١٩٥١.

★ ★ ★

ابراهيم، زكريا

- «العالم الجديد»، مجلة الرسالة، القاهرة، العدد ٦٤١، اكتوبر، ١٩٦٥.

- «الذات»، مجلة الرسالة، العدد ٦٦٨، ابريل، ١٩٤٦.

أبو ريشة عمر.

- «محاضرة عن الشعر»، مجلة الرسالة، العدد ٧١٠، فبراير ١٩٤٧. احسان، اكمل الدين

- «الشاعر والموت»، مجلة الشعر، الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، العدد الثامن، السنة الأولى.

أحمد، محمود.

- «نحن والمدنية الحديثة»، مجلة الحديث، بغداد، المجلد الأول، العدد الثاني، كانون أول،

١٩٢٧.

- «بعض ما في كتاب اليوم والغد»، جريدة الزمان، بغداد، العدد ٦، في آب، ١٩٢٧.

- «الاغاني الشعبية»، مجلة الحديث، العدد الثالث، كانون أول، ١٩٢٧.

- «دعوة ثانية إلى دراسة الأدب الشعبي والاغاني الشعبية»، مجلة الحديث، العدد الخامس، مارت ١٩٢٨.

- «أدبنا العصري»، جريدة العاصمة، بغداد، العدد ١٨٩، حزيران ١٩٢٣.

أدهم اسماعيل.

- «عبد الحق حامد» مجلة الحديث، حلب، العدد العاشر، تشرين أول، ١٩٣٨.

اطلاي، رفيق.

- «شاعر تركيا الكبير عبد الحق حامد»، مجلة الرسالة، العدد ١٩٩، ابريل، ١٩٣٧.

١. ع. «الشعر الجديد»، مجلة الرسالة، العدد ٥٦٤، لسنة ١٩٤٤.

- «الشعر الجديد» مجلة الرسالة، العدد ٥٦٤، لسنة ١٩٤٤.

اليوت، ت. اس.

- «وظيفة الشعر ووظيفة النقد» ترجمة عبد الوهاب الوكيل، مجلة كلية الآداب، بغداد،

العدد الرابع، آب، ١٩٦١.

الامين، عبد الوهاب.

- «الأدب في العراق»، مجلة الرسالة، العدد ٢٤٠، لسنة ١٩٣٨.

أولن، ستيفن.

لم نثبت هنا ، إلا المقالات والمحاضرات ذات العناوين المنشورة بأسماء اصحابها ، واشرنا إلى البقية التي لم تحمل عنوانا في اماكنها من البحث

- «الاسلوب والشخصية»، ترجمة جابر عصفور، مجلة المجلة، القاهرة، العدد ١٧٦، أغسطس.

البارح، عبد الرزاق.

- «الثالوث الأدبي»، مجلة الرابطة، بغداد، العدد ١١، أيلول ١٩٤٤.

البصير، محمد مهدي.

- «الشعر العراقي الحديث»، مجلة دار المعلمين العالية، بغداد، عدد حزيران، لسنة ١٩٥١.

بطي، رفائيل.

- «الحركة الفكرية في البلدان العربية واهمال اللغة الفصحى»، مجلة الحرية، بغداد، العدد

العاشر، نيسان ١٩٢٥.

- «الحركة الفكرية في البلدان العربية ما وراء البحار»، مجلة الحرية، العدد ٦ - ٧، كانون

أول ١٩٢٦.

- «منهاجنا في الحياة الجديدة»، مجلة الحرية، بغداد، العدد العاشر، نيسان، ١٩٢٦.

- «حرية الصحافة في العراق»، مجلة الرابطة، بغداد، العدد ٢٣ - ٢٤، نيسان ١٩٤٥.

بيل، كروتروود.

- «مذكرات المسز بيل»، جريدة البلاد، العدد ٤٨، كانون الثاني، ١٩٣٠.

الجابري، محمد صالح.

- «نحن والشعر الحر» مجلة الفكر، تونس، العدد السادس، مارس، ١٩٦٧.

الجبوري، رؤوف.

- «التجديد في الأدب»، مجلة الحكمة، بغداد، العدد الثاني، تشرين الثاني، ١٩٣٦.

الجواهري، مهدي.

- «المفردة حياة حافلة وليست حروفاً»، مجلة الاديب العراقي، العدد الأول لسنة ١٩٦١.

- «ذكريات عن الزهاوي»، مجلة الاديب العراقي، العدد الثالث، لسنة ١٩٦١.

- «الجواهري الكبير يكشف وثائقه كاملة»، مجلة الكلمة، بغداد، العدد الثاني، آذار،

١٩٧٢.

حسن، محمد عبد الغني

- «رباعيات الخيام»، مجلة الرسالة، العدد ٥٢٨، أغسطس ١٩٤٣.

حسين، طه.

- «الصورة الجديدة للأدب»، مجلة الرسالة، العدد ٧٥٢، ديسمبر ١٩٤٧.

الحيدري، بلند.

- «خواطر في الشعر العراقي الحديث»، مجلة الاديب العراقي، العدد الأول، السنة الثانية،

كانون ثان - شباط، ١٩٦٢.

- خشبة، دريني.
- «الشعر المرسل وشعراؤنا الذين حاولوه»، مجلة الرسالة، العدد ٥٤٠، نوفمبر ١٩٤٢.
- «الشعر المرسل والشعر الحر»، مجلة الرسالة، العددان ٥٣٨، ٥٣٩، أكتوبر ونوفمبر، ١٩٤٣.
- «على هامش الخصومات الأدبية»، مجلة الرسالة، العدد ٥٢٨، أغسطس ١٩٤٣.
- «حول أدب الشباب»، مجلة الرسالة، الأعداد ٥٥٣ - ٥٧٠ لسنة ١٩٤٤.
- «أغنية الرياح الأربع»، مجلة الرسالة، العددان ٥٤٨، ٥٤٩، يناير، ١٩٤٥.
- «علي محمود طه شاعر الفن والجمال»، الرسالة، الأعداد (٥٥١ - ٥٥٤، فبراير ١٩٤٥).
- خشبة، غطاس عبد الله.
- «المصطلحات الحديثة في الموسيقى العربية»، المجلة الموسيقية، القاهرة، العدد الثالث، مارس ١٩٧٣.
- الرصافي، معروف
- «الشعر العصري»، مجلة الحرية، ج ١ - ٢، تموز ١٩٢٥.
- «دفع المراق في كلام أهل العراق»، مجلة لغة العرب، ج ٢، عدد آب، ١٩٢٦.
- روزنامجي، محمد.
- «نظرات في شعر الشبابي»، جريدة الهاتف، النجف، العدد ٣٩٤ لسنة ١٩٤٥.
- الزبيدي، صبري.
- «علي الشرقي»، جريدة الهاتف، العدد ٣٨٧، آب، ١٩٤٥.
- الزهاوي، جميل صدقي.
- «لغة الكتابة ووجوب اتحادها باللغة المحكية»، جريدة المؤيد، القاهرة، العدد ١٦١٤٠، أغسطس ١٩١٠.
- «حول الشعر والنثر»، جريدة السياسة الأسبوعية، في ٣ ديسمبر، والعدد ٧٠١، سبتمبر ١٩٢٧.
- «رسائل الزهاوي إلى محمد عيش»، مجلة الكاتب المصري، المجلد الرابع، العدد ١٥، ديسمبر ١٩٤٦.
- «ترجمة الزهاوي بقلمه»، مجلة الكتاب، بغداد، العدد الأول، نيسان، ١٩٦٢.

السامرائي، محي الدين
- «شلي»، مجلة الرسالة، العدد ٥٤٩، يناير ١٩٤٤.

ستيد مس.ك.
- الوظيفة الاجتماعية للشعر، ترجمة سلمى محمد عبد الله، مجلة الأقاليم، بغداد،
العدد الحادي عشر، آذار، ١٩٧٣.

الشرقي، علي
- آداب الكتاب، مجلة العرفان، صيدا، المجلد ٣ الخامس، الجزء الثاني، ديسمبر،
١٩١٣.

- «أراء علي الشرقي»، مجلة الحرية، بغداد، العدد ١ - ٢٢ تموز ١٩٢٥.
- «علي الشرقي يتحدث عن الشعر»، جريدة البرهان، بغداد، العدد الثامن، تشرين
الثاني، ١٩٢٧.
- «النوادي العراقية»، جريدة النهضة العراقية، بغداد، الأعداد ١٩ - ٥٧، لسنتي
١٩٢٧، ١٩٢٨.

شوقي، عبد الغني.
- «بأية حضارة نتثق؟»، مجلة الحديث، المجلد الأول، العدد الرابع، شباط، ١٩٢٨.

صالح، مدني.
- «الأدب المتكامل والشعر عند العرب»، مجلة الآداب، بيروت، العدد الأول لسنة
١٩٦٨.

صدقي، عوني بكر.
- «الاشتراكية والمستقبل»، جريدة دجلة، العدد ٥٠، أغسطس ١٩٢١.

طليمات، زكي.
- «مسرحية مفرق الطرق» لبشر فارس، مجلة الرسالة، العدد ٢٤٩، لسنة ١٩٣٨.

عبد الصبور، صلاح
- «توحد الشاعر» مجلة الكاتب، القاهرة، العدد الثالث، يونيو ١٩٦١.

ع.ف.
- «الأغاني الشعبية»، مجلة الحديث، بغداد، العدد الثالث، كانون أول، ١٩٢٧.

العقاد، عباس محمود
- «في الشعر العربي»، مجلة الرسالة، العددان ٥٤٠، ٥٤١، نوفمبر ١٩٤٣.
- «السلفية والمستقبلية»، الرسالة، العدد ٦٢٧، يوليو ١٩٤٥.
- «مصادفات في الطريق»، الرسالة، العدد ٦٧٥، يونيو ١٩٤٦.
- «الحركة الأدبية»، مجلة الكتاب، القاهرة، المجلد العاشر، الجزء الأول، يناير
١٩٥١.

علوان، علي عباس.
- «خصومات الزهاوي وعلاقته بأدباء عصره»، مجلة الاقلام، بغداد، الجزء الرابع،
كانون أول، والجزء الخامس، شباط ١٩٧٠.

العمري، خيرى.
- «جزيون، رائد الادب الشعبي في العراق»، مجلة الكتاب، بغداد، العدد الاول، السنة
السادسة، نوفمبر ١٩٧١.

عوض، لويس.
- «تشيكوف على المسرح المصري»، جريدة الاهرام، الملحق الاسبوعي، العدد
٢٨٠١٠٥، في ٢٢/١١/١٩٦٣.

- «المساء الاخير»، جريدة الاهرام، الملحق الاسبوعي، العدد ٢٨٠٨٤، في
١٩٦٣/١١/١.
- «في المراثي»، جريدة الاهرام، الملحق الاسبوعي، العدد الصادر في ١٩٧٢/٦/٩.

عيسى، زروق.
- «الصحافة في العراق»، مجلة الحرية، بغداد، العدد ٨ - ٩، شباط ١٩٢٤.

فيليكس فارس.
- «افاعي الفردوس»، مجلة الرسالة، العدد ٢٨١، لسنة ١٩٣٨.

فريزر، ج.س.
- «ازراباوند»، عرض وتقديم ماهر شفيق فريد، مجلة الشعر، الثقافية والارشاد
القومي، القاهرة، العدد الثامن، السنة الاولى.

فيصل، محمد روجي.
- «المدرسة الرومنطيقية»، مجلة الكتاب، القاهرة، الجزء الحادي عشر، سبتمبر
١٩٤٦.

القلمايوي، سهر.
- «حول التجديد في الشعر المعاصر»، مجلة الآداب، بيروت، كانون ثاني ١٩٦٣.

- «الشعر بين الفنون»، مجلة الثقافة، القاهرة، يناير ١٩٦٤.
- «شاعر اخطأ عصره» مجلة الهلال، عدد مايو ١٩٦٦.
- «الاديب العربي ومشكلات الالتزام»، مجلة الآداب، بيروت، شباط ١٩٦٧.
- «حتى ندرس شوقي»، مجلة المجلة، القاهرة، العدد ١٤٤، ديسمبر ١٩٦٨.

الكرداني، عبد العزيز.
- «الادب والمجتمع»، مجلة الرسالة، العدد ٦٧٣، مايو ١٩٤٦.

- ع - نجيد.
- ج - بي - يوان الجواهري، جريدة الانقلاب، بغداد، العدد ٥٢، آذار ١٩٣٧.
- ح - ي - ابراهيم.
- د - ب والفنون، مجلة الحرية، بغداد، العددان ٣ - ٤، آب ١٩٣٤.
- هـ - زكي.
- و - نجحة المتكسرة، مجلة الرسالة، العدد ٤٤٧، يناير ١٩٤٢.
- ز - رة. حسين.
- ح - في حياتنا الوجدانية، مجلة الرسالة، العدد ٣٦٣، يونيو ١٩٤.
- ص - ي. ابراهيم.
- ج - ادباء الشرق الجديد والاتجاه نحو الشعب، جريدة الانقلاب، العدد ١١٧، حزيران ١٩٣٧.
- ط - ران. خليل.
- ج - التجديد كما يراه شاعر القطرين، مجلة الرسالة، العدد ٦١٦، ابريل ١٩٤٥.
- م - غربي، عبد القادر.
- ج - صديقي الكاظمي، مجلة الرسالة، العدد ٩٨، لسنة ١٩٣٥.
- ن - سندس، هاني.
- ج - قصيدة النثر في لبنان، مجلة الشعر، الارشاد القومي، القاهرة، العدد الثامن، لسنة الاولى.
- م - ندور، محمد.
- ج - في الشعر العربي، الرسالة، العدد ٥٤، نوفمبر ١٩٤٣.
- ج - الادب المهموس، مجلة الرسالة، ثلاث مقالات، اعداد شهر مايو ١٩٤٣.
- ج - الشعر الاوربي، الرسالة، العددان ٥٤، ٥٤١، نوفمبر ١٩٤٣.
- ج - الشعر العربي، الرسالة، العددان ٥٤٢، ٥٤٣، نوفمبر ١٩٤٣.
- ج - الشعر الخطابي، الرسالة، العدد ٥٢، يونيو ١٩٤٣.
- ج - الاخذ عن أوربا، الرسالة، العدد ٥٧٤، يوليو ١٩٤٤.
- م - موسى، سلامة.
- ج - القديم والجديد، مجلة الحرية، بغداد، ج ١ - ٢، تموز ١٩٣٤.
- م - موسى، محمود عزت.
- ج - أيها الأدباء انظروا الى الشعب، جريدة الانقلاب، العدد ١٢٢، حزيران ١٩٣٧.
- الوائلي، ابراهيم.
- ج - في أدب المهجر، مجلة الرسالة، العدد ٧٦٢، فبراير ١٩٤٨.

يوسف، جرجس.

– «مهمة الادب في المجتمع»، مجلة الرابطة، بغداد، العدد ١١، ايلول ١٩٤٤.

همر، ايند.

– «أسس العروض الانكليزي»، ترجمة الحساني حسن عبد الله، مجلة المجلة.

القاهرة، العدد ١١٣، مايو ١٩٦٦.

الهنداوي، خليل.

– «مذهب السنبولسم»، او الشعر الرمزي»، مجلة الرسالة، العدد ١٩٣٣ لسنة

١٩٣٤.

رابعاً: الرسائل والكتب المخطوطة

- ابن سند، عثمان.
- «مطالع السعود في طيب اخبار الوالي داود»، مخطوطة، مكتبة الآثار العراقية.
- أبو الحجاج، حلمي محمد بدير.
- «حركة الترجمة وأثرها في حركة التجديد في الشعر العربي بين الحربين» رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٦٦.
- بدر، عبد المحسن طه
- «التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث» رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة.
- عصفور، جابر احمد
- «الصور الفنية عند شعراء الاحياء» رسالة ماجستير - جامعة القاهرة .
غياض، محسن.
- «عبد المحسن الكاظمي، حياته وشعره»، رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٦١.
- علوان، قصي سالم.
- «الشبيبي الشاعر» رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٧١.
- علوان، علي عباس.
- «شعر جميل صدقي الزهاوي» رسالة ماجستير، مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٦٦.

خامسا: مقابلات واحاديث شخصية

- حديث شخصي مع الأستاذ ابراهيم الوائلي، بغداد، كلية الآداب، في ١٩٧٢/٣/١. وقد اذن بنشره.
- حديث شخصي، مع السيدة أمل الشرقي، بغداد، وزارة الاعلام، في ١٩٧٢/١/١٥، وقد اذنت بنشره.
- حديث شخصي مع الأستاذ محمد بهجة الاثري، بغداد، مديرية الاوقاف العامة في ١٩٦٢/٨/١، وقد اذن بنشره.
- حديث شخصي مع الدكتور محمد مهدي البصير، بغداد، في ١٩٦٣/٧/٢، وقد اذن بنشره.

Abercrombie.Lascelles. Romanticism, London, 1926.

Abercrombie, Lascelles, Poetry, Its music and meaning, Oxford, 1932.

Abrams, M.H., The Mirror and The lamp, Romantic Theory and The Critical Tradition, New York, 1958.
Apresyan, z., Freedom and The Artist, Progress Publishers, Moscow, 1968.

Arnold, Matthew, Essays in Criticism (First series) , London, 1907.

Babbitt, Irving, Rousseau and Romanticism, New York, 1955.

Barzun, Jaques, Romanticism and The Modern Ego, U.S.A., 1944.

Boulton, Marjorie, The Romantic imagination, Oxford : Oxford paperbacks, 1961.

Bucingham, J.S. Travels in Mesopotamia, London, 1827.

Combes, H., Literature and Criticism : a pelican Book, London 1971.

Darbishire, Helen, The Poet Wordsworth, Oxford, 1950.

Eloit, T.S., The three Voices of Poetry, London, 1953.

Encyclopedia of the Arts, Philosophical Library, New York, 1964

Evans. B. Ifor, A short History of English Literature : Penguin Books, London, 1950.

Faure, Eli, *Spirit of The Forms*, Haper and Co, New York 1911.

Fisher, Ernst, *The Necessity of Art*, Pelican Books, London, 1963.

Gigg, H.A.R., *The Legacy of Islam, Literature*, Oxford, 1943.

Hough, Graham, *The Last Romantics*, London, 1961.

Jones, E.D. (Editor) , *English Criticism Essays, (nineteenth century)*, The World's Classic, London, 1961.

Knights, L.C., *Poetry, Politics and the English Tradition*, Chatto and Widus, London, 1954.

Lewis, C. Day, *the poetic image*, London 1959.

Longrigg, S.H., *Iraq 1900-1950*, London 1953.

Lunacharsky, Anatoly, *On Literature and Art*, Moscow, 1973.

Marry, F. Middleton, *The Problem of Style*, Oxford Paper backs, London, 1967.

Orr, Peter (Editor) , *The poet Speaks, Interviews With Contemporary Poets*, London, 1966.

Potter, Stephen (Editor) , *Colerdige, Select Poetry and prose*, London, 1950.

Problem of Modern Aesthetics, Progress Publishers, Moscow, 1969.

Richards, I.A., (Editor and Writer of the Introduction) , *The portable Colerdige*, New York, 1950.

Socialist Realism in Literature and Art, a Collected articles, Progress Publishers, Moscow 1971.

The Golden Treasury, London, 1948. ed 1926.

Waish, William, *The Use of Imagination*, London, 1959.

Wellek Albert, *The Relationship Between Music and Poetry*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter, 1962.

Whalley, Goerge, *Poetic Process*.

Routledge and Kegan, Paul, cape, London, 1953.

فهرست

المقدمة : ٥

الباب الأول : الاتجاه الكلاسي ١١

الفصل الأول : مشكلة العقم في شعر القرن التاسع عشر ١٣

علاقة الفنان بمجتمعه - الواقع العراقي - علاقة الشاعر بالسلطة السياسية - قيمة الشعر ومكانته في المجتمع - اطر العصر وفاق الشاعر - مساحات الاغراض الشعرية ودلالاتها - قضية المدح - الشعر الديني وارتباطه بمشاكل الابداع - مشكلة العقم وظواهرها الفنية المنحرفة - انحطاط الخيال - طبيعته - نتاج الخيال (الصورة) - مخيلة شاعر القرن - حسية الصور وبصريتها - ظاهرة المبالغة والغلو - علاقتها بصدق الاحاسيس والتجربة الشعورية - ظاهرة الركافة - نتائج مشكلة العقم - علاقة الشاعر بموروثه الفني - ظاهرة التشطير والتخميس - انقطاع الشعر عن الحياة - جمود الصياغة والانتهاك للصناعة - في القافية والموسيقى - قضية البند - القصيدة المشجرة - بذور حية .

الفصل الثاني : الاتجاه الكلاسي وتطور الشعر بين النظرية والتطبيق ٨٩

التطور في الفن - دوافع الفنان الاصيل ووجوده - متغيرات المجتمع العراقي - الشعراء الكلاسيون والشعر الاوربي - اضطراب مفهومهم للشعر - ترددهم آراء افلاطون وارسطو - وظيفة الشعر الكلاسيية - دعوتهم للشعر العصري - اغراض الشعر عندهم ومساحاتها في دواوينهم - الشعر السياسي - الجانب القومي - اضطراب المواقف السياسية لشعراء الاتجاه الكلاسي - ضعف الصراع وقصور عمليتي التقبل و(الرفض) - شعر الطبيعة - الظواهر والسمات الفنية والموضوعية في قصائد شعراء الاتجاه الكلاسي - ظاهرة الوعظ والارشاد - ارتباط الشعر بالمناسبات - عمومية الصفات وضمور الجانب الذاتي - النزعة الخطابية - التقديرية والنثرية - فقدان الوحدة الموضوعية - التطور في النسيج - جدول احصائي لتأثر الشعراء بقصائد الموروث - بروز صوت المتنبي - التأثير بأكثر من شاعر - نتائج دراسة النسيج : اللغة - ضعف الخيال - الشكل القافية ومشاكلها - دراسة الجانب الصوتي - جدول احصائي للأوزان وتحليله - محاولة في دراسة الدوافع الايقاعية لاختيارات الشاعر - درجة التطور وعلاقتها بدرجة الاصاله .

الفصل الثالث : الكلاسيية الجديدة – محمد مهدي الجواهري ٢٥٥

اولا – مرحلة التقليد – بدايات الجواهري وديوانه الاول – محاكاة الجواهري للقدماء في الصور والموسيقى والمواقف – الوصفيات وشعر الطبيعة – ما نسبته لحرفية الفنان في هذه المرحلة – ثانيا : مرحلة الاضطراب – اضطراب رؤيته وقيمه وآثارها في النسيج – ظاهرة الجنس الحاد – ما اضافته الجواهري الى حرفية الفن في هذه المرحلة – ثالثا : مرحلة النضج – بعض المتغيرات في العراق – نسيج الجواهري الجديد – علاقة الجواهري بالمخزون الثقافي وطريقة التعامل معه – خصائص شعره الموضوعية : العنف والتمرد – الخصائص الفنية : علو النغم – التشكيلات الصوتية – الثراء اللغوي – العناية باللوحة – مكانة الجواهري في الاتجاه الكلاسي .

الباب الثاني : الاتجاه الرومانسي ٣٣٧

الفصل الاول : الرومانسية – قضيتها وآثارها في الشعر العربي وملامحها في العراق . ٣٣٩

ميلاد الجديد في الشعر العربي – مشاكل دراسة الرومانسية العربية – دراسة الجانب الابداعي للرومانسية – الموقف النقدي العربي من الرومانسية مشاكل الرومانسية وآثارها – الذاتي والموضوعي – الرومانسية والقيمة الاجتماعية للشعر – بعض انجازات الرومانسية في ميدان القصيدة – موجة الرومانسية العربية والمتغيرات الاجتماعية – خليل مطران – جماعة الديوان – ابو شادي – جبران – الخلاف بين الصورة والاصل – تطور الوعي العراقي والمتغيرات الاجتماعية والسياسية – تحرك قضايا الفن والادب والثقافة – مجلتان ادبيتان – الصحافة الادبية وترجمة الشعر – شاعر المرحلة الجديدة ومواصفات الرؤية الشعرية .

الفصل الثاني : على الشرقي – اضطراب الرؤية الشعرية ومشاكل القصيدة . ٤١٧

القديم والجديد والاصالة – على الشرقي وزحزة الموقف الكلاسي – مفهومه للشعر – (البلبل السجين) ودلالاتها – الاحداث في حياة الشرقي – العالم من خلال رؤية رومانسية (حواريات مع البلبل) – اصول بلبل الشرقي – الموقف من الطبيعة – موضوعاته الشعرية – زاوية رؤيته للموضوعات الشعرية – آثار ازدواج رؤيته الشعرية على النسيج : قاموسه الشعري – الصورة والخيال في شعره – استخدامه للعنصر الموسيقي – جدول احصائي لاوزان شعره – جدول احصائي لاستخدام على محمود طه لبحر الخفيف ودلالته – تخطيط القافية – علاقة الحركات بالمعاني مع جدول احصائي – اضطراب رؤية الشرقي وازدياد ظاهرة التوتر .

الفصل الثالث : نهاية خط التطور - قصيدة الشعر الحر

الموقف الشعري العربي بين الحربين - تجارب الشعراء في تجديد القصيدة
محاولات ابي شادي - مناقشة س. موريه حول تجارب الشعر الحرب - الموقف
النقدى خلال سنوات الحرب الثانية - الموقف في العراق والدعوة لتجديد
عبد القادر الناصري ومرحلة التقليد الرومانسي - ديوانه (انام) وضد
الشاعرية - ديوانه (صوت فلسطين) وتكشف رؤيته التقليدية - مشاكل
والتكوين النفسي للشعراء الجدد - الشعراء الجدد وتعاملهم مع الشعر الاوربي
انعطافة الشعر الحادة - القصيدة الجديدة وحل المتناقضات .

